pARTisan

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

Заснаваны ў 2002 годзе

17

ГОРАД СОН

Мінск І.П.Логвінаў 2011

АЛЬМАНАХ СУЧАСНАЕ БЕЛАРУСКАЕ КУЛЬТУРЫ

pARTisan

Заснавальнік Артур Клінаў

Ідэя праекту: Артур Клінаў, Павел Лаўфэр
Галоўны рэдактар: Артур Клінаў
Рэдактар: Лія Кісялёва

Дызайн і вёрстка: Маск & Feddenka Ryazanov's Fake Vintage Studio

Адрас:
вул. Чарвякова 18-63
220068 Мінск, Беларусь
e-mail: arturklinov@yahoo.de

На вокладцы: Аляксей Жданаў. «Мутант Сямёнаў». 1990 / Aliaksej Zhdanau. «Mutant Siamyonau». 1990
У нумары выкарыстаныя фрагмэнты з раману Артура Клінава «Малая падарожная кніжка па Горадзе Сонца»

ISSN 1689-7439
enter kultura
miesięcznik wymiany idei

17
ГОРАД СОН







А.Р.Ч. «Рабіна». 2008–2009
A.R.Ch. «Wild Ashes». 2008–2009

Артур Клінаў. «Вартавыя Гораду Сонца». 2004
Artur Klinau. «Lookouts of the Sun City of Dreams». 2004

Калі ехаць у Менск цягніком з Эўропы, то перш чым вас сустрэне Плошча Брамаў Гораду Сонца, вы мусіце прайсьці праз чысьцец — першую Браму, што стаіць на мяжы Краіны Шчасьця. Усе цягнікі пры ўезьдзе на яе ўжо былую тэрыторыю павінны зьмяніць колы. Па-свойму гэта вельмі запамінальнае, дзіўнае відовішча. Уначы, калі вы прыбываеце на мяжу (а большасьць цягнікоў з Эўропы праходзіць мяжу чамусьці менавіта ўначы), пасьля пашпартнага ды мытнага дагляду ваш вагон уедзе ў вялізарны, даўжэзны цэх.

Эстэтыка гэтага цэху засталася бязь зьменаў такой самай, як некалькі дзесяцігодзьдзяў таму. Высокія, закураныя вокны, сьцены шэра-бруднага колеру, шурпатыя, перафарбаваныя дзясяткі разоў, зялёныя мэталічныя сталы для прыладаў. Вежа крана, якая час ад часу з шумам пралятае ў вас над галавой. Вялікая колькасьць маленькіх цёмна-рудых дзьвярэй, што вядуць кудысьці ўбок.

З мноства гэтых дзьвярэй, раскіданых паўсім пэрымэтры цэху, пачынаюць выходзіць нейкія маленькія людзі, апранутыя ў цёмныя зашмальцаваныя робы. Яны ня надта прыязна пазіраюць на вас, калі вы з чарговай начной папяросай выходзіце ў тамбур ды пачынаеце прыглядацца да іх. Аднак насамрэч яны зусім не зласьлівыя. Магчыма, іх крыху раздражняе, што ў такі позні час, у гэтым паўцёмным брудным цэху ім даводзіцца грукацець па мэталe цяжкімі кувалдамі, цягаць пудовыя гакі ды рухаць калесьнікі восяў з-пад вагонаў. А вы, такі чысьцюткі ды вальяжны, едзеце ў Краіну Шчасьця альбо наадварот — такі шчасьлівы вяртаецеся зноў у Эўропу. Зрэшты, калі б вы праяжджалі мяжу гадоў дваццаць таму, у часы сухога закону, гэтыя ж людзі ахвотна дапамаглі б вам здабыць бутэльку гарэлкі за падвойную цану, пачак цыгарэтаў, а можа, і што-небудзь яшчэ.

З гучнымі крыкамі й мацюкамі маленькія чорныя чалавечкі пачынаюць працу. Шматтоннымі дамкратамі яны ўздымаюць ваш вагон на вышыню паўтара-два мэтры ды выкочваюць з-пад яго колавыя восі. У гэты час ува ўсім навакольлі стаяць дзікі ляскат жалезьзя ды расьпеўны опэрны рогат дамкратаў, што вядуць сваю нескладаную, але натхнёную тэму. Над галовамі ўсіх прысутных, з канца ў канец, па цэху гойсае кансольны кран, на якім вось ужо шмат гадоў вісіць тая самая графічная карціна, дзе намаляваны чалавек у касцы, на якога падае нешта цяжкое. Вэрбальны сэнс гэтага плякату зразумелы, яго ведае кожны падлетак: «Ня стой пад стралой — заб'е».

Аднак мне заўсёды здавалася, што гэтая выява не адпавядае ўрачыстасьці моманту ўезду ў Краіну Шчасьця. Лепш было б замяніць яе нечым больш патасным. Самым вясёлым варыянтам, мабыць, стаўся б плякат: «Сардэчна запрашаем у Пекла!» А калі сур'ёзна, то, вядома ж, на гэтым месцы павінен вісець транспарант чырвонага кумачу, на якім вялікімі белымі літарамі было б напісана: «Сардэчна запрашаем у Краіну Шчасьця!»

Тым часам чорныя чалавечкі заканчваюць сваю працу. Яны апускаюць вагон на замененыя колы, і вы, задаволены ўбачаным, працягваеце вашае падарожжа далей. Наперад — у Краіну Шчасьця. Насустрач Гораду Сонца.

Фрагмэнты з раману Артура Клінава
«Малая падарожная кніжка па Горадзе Сонца»

Artur Klinau, Fragmenty z powieści
«Przewodnik po Mieście Słońca»
Przełożyła Małgorzata Buchalik
WYDAWNICTWO CZARNE. Wołowiec 2008



Jeśli przyjeżdżacie do Mińska pociągiem z Europy, zanim powita was plac Wrot Miasta Słońca, musicie przejść przez czyściec – przekroczyć pierwsze Wrota strzegące granic Krainy Szczęścia. Wszystkie pociągi, wjeżdżając na teraz już byłe jej terytorium, muszą zmienić koła. Jest to na swoj sposob niezapomniane i dziwne widowisko. Nocą, kiedy docieracie na granicę (a większość pociągow z Europy przekracza granicę właśnie nocą), po kontroli paszportowej i celnej wasz pociąg wjeżdża do wysokiej i długiej hali. Wystroj hali nie zmienia się od dziesiątkow lat. Wysokie zakopcone okna, brudnoszare ściany, kulawe, niezliczoną już ilość razy przemalowywane zielone stalowe stoły na narzędzia, dźwig, ktory co chwila z łoskotem przesuwa się nad waszą głową, i mnostwo malutkich ciemnobrązowych drzwi, wiodących nie wiedzieć dokąd.

Z tego mnostwa drzwi, rozrzuconych po całej długości hali, zaczynają wychodzić maleńcy ludzie, ubrani w ciemne, brudne fartuchy. Rzucają wam nieprzyjazne spojrzenia, kiedy obserwujecie ich, paląc papierosa w drzwiach wagonu. Ale są nieszkodliwi. Pewnie nieco irytuje ich to, że o tak poźnej porze, w tej ciemnej hali muszą walić młotami w stal, przeciągać ciężkie haki i taszczyć osie z kołami. A wy, czyściutcy i dumni, jedziecie sobie do Krainy Szczęścia, albo odwrotnie – całkiem już uszczęśliwieni wracacie do Europy. Nawiasem mowiąc, gdybyście przekraczali granice dwadzieścia lat temu, w czasach prohibicji, robotnicy chętnie pomogliby wam zdobyć za podwojną cenę flaszkę wodki, paczkę papierosow czy cokolwiek innego.

Maleńcy czarni ludzie, pokrzykując i klnąc, biorą się do roboty. Wielotonowe dźwigi unoszą wasz wagon połtora czy dwa metry nad ziemię i wytaczają spod niego osie. Robotnicy pracują w piekielnym zgrzycie i pisku maszynerii. Nad ich głowami przez całą długość hali sunie dźwig konsolowy, na ktorym od niepamiętnych lat wisi wciąż ten sam obrazek: coś ciężkiego spada na człowieka w kasku. Przekaz jest jasny, zna go każde dziecko: „Nie stoj na linii strzału, bo zginiesz". Zawsze jednak miałem wrażenie, że sam znak nie odpowiada graficznie podniosłości chwili. Dobrze byłoby go zastąpić czymś poważniejszym. Na przykład radosnym plakatem: „Witamy w Piekle!". Albo, mowiąc już serio, czerwonym transparentem z wielkimi białymi literami, układającymi się w napis: „Witamy w Krainie Szczęścia!".

Tymczasem czarne ludziki kończą pracę. Opuszczają wasz wagon na nowe osie i teraz możecie sobie – szczęśliwi i pełni nowych wrażeń – spokojnie podrożować dalej, na spotkanie Miastu Słońca.

Тацяна Арцімовіч

Са-га пра мастака й паэта Аляксея Жданава

Расказаная чалавекам, якія ніколі ня ведаў Жданава, і таму выдуманая ўся цалкам



Аляксей Жданаў. З сэрыі «Мутанты». Канец 1980-х
Aliaksej Zhdanau. From the series «Mutants». End of 1980s

Я пазнаёмілася зь ім пасьля таго, як яго ня стала. Спачатку ўбачыла яго нуду, затым пачула ягонае імя, што стала гучаць вакол мяне ўсё часьцей, потым даведалася, што ён паэт, і, нарэшце, у маё жыцьцё ўвайшоў ягоны міт.

***

Я мыслю, потому что «эрго сум».
Мудрец напутал. Я не верю фразам.
А у тебя веснушки на носу.
Лиловый у тебя фонарь под глазом.
Ты просто так. Ты вышла погулять.
Я мыслю. Мне неважно остальное.
Вот краткий список: праведница, блядь,
Невесты, жены, окна; все иное.
Вот это — двор, вот это — белый свет.
Мне грустно. Я живу. Я срок ломаю.
Я плачу. Я бездельник. Я поэт.
Я водку пью. Я денег занимаю.
Как сердце бьется! Как душа болит!
Я мыслю. Я живу, по крайней мере.
Ведь тридцать лет с тех пор, как я убит.
Как нет меня в живых. Но я не верю.
Ты угодила в гости к мертвецу.
Тебе покойник раскрывал объятья.
А у тебя веснушки по лицу
Текут и струйкой падают на платье.
Вот это — руки, ноги, голова.
Вот это — мы, а это — Смерть-старуха.
Я не забуду страшные слова,
которые услышу краем уха.
1973–79

***

Менскае арт-падпольле 1970–90-х для майго пакаленьня доўгі час існавала як легенда. Акружаныя культурнай пустэчай пачатку — сярэдзіны нулявых, мы былі змушаныя шукаць натхненьне ў заходняй культуры: першая хваля беларускага Адраджэньня ўжо даўно сыйшла, у Менску амаль нічога не адбывалася, ува ўсякім разе, так нам здавалася, а тое, што заслугоўвала ўвагі, здаралася недзе за мяжой (ды й пра гэта мы даведаліся нашмат пазьней). Складалася поўнае адчуваньне таго, што беларуская жывая культура — гэта… нічога няма?

Далёкім рэхам даляталі да нас гісторыі пра пэрформансы Людмілы Русавай і Ігара Кашкурэвіча, пра «партызанскія» праекты Ігара Цішына, выставы ў галерэі «Шостая лінія» й на Калектарнай (само слова «Калектарная» здавалася нейкім загадкавым і містычным: дзе тая Калектарная?), узьнікалі прозьвішчы тых, хто ўжо сыйшоў з жыцьця, ці зьехаў, ці застаўся. Але дзе? Крыўдна было тое, што ў той момант, калі адбываўся бум менскага арт-падпольля, я ўжо была, проста дзесьці спала на ўскраіне Менску, забаўлялася плястылінавымі гарадамі й катаньнямі на санках з горкі.

Калі, нарэшце, прачнулася й паставіла пад сумнеў *нічога няма* (а адказаць на гэтае пытаньне было неабходна для таго, каб выявіць, у першую чаргу, сябе на мапе гэтага халоднага гораду), спробы прарваць інфармацыйную блякаду посьпеху не прыносілі. Тыя, хто ведаў, не разумелі, навошта камусьці гэта патрэбна (у сэнсе — хіба гэта цікава?). І наогул, пра гэта ведаюць усе (менскае падпольле славілася сваім эскапізмам і было падобнае да катла, для якога сьвет за ягонымі сьценамі ня тое каб не выклікаў цікавасьці — ён проста не існаваў!).

Летась у Музэі сучаснага мастацтва ў Менску адкрылася выстава «Беларускі авангард. 1980–90-я», якая прайшла амаль не заўважанай — ні крытыкай, ні прэсай, ні гледачамі. Было кінута некалькі камянёў, маўляў, які ж гэта авангард, калі яшчэ 50 гадоў таму ў Эўропе… ну й далей па шаблёне пра другаснасьць беларускага мастацтва ў прынцыпе й пра бездапаможнасьць нашых мастакоў. Але я ішла да гэтых карцін з адмысловым адчуваньнем, разумеючы, што, магчыма, цяпер адбудзецца нешта для мяне вельмі важнае. Справа была ня толькі ў мітах, якія зачаравалі юную галаву. Я ішла, каб убачыць час, які я праспала, зразумець месца, якое стала маёю калыскай. Бо аднойчы я прачнулася й раптам убачыла, што сон, пра які чытала ў падручніках гісторыі — жудасны, абсурдны, змрочны, — працягваецца. «Чаму?» — пыталася я ў сваіх бацькоў. Яны, не разумеючы пытаньня, пацiскалі плячыма. Заставалася адно — знайсьці адказ самой.

***

СА-ГА О МУТАНТЕ СЕМЕНОВЕ,
которая рассказана самим Семеновым
и является вымыслом вся целиком

Как мутант Семенов взял мутантку Клаву,
полюбивши, в жены и прижил с ней дочь,
Черную, как сажа, синюю, как небо,
желтую, как мыло, серую, как моль.
Взял мутант Семенов у мутантки Клавы
Рубель тридцать восемь и пошел в кино,
а в кино он видит на большом экране,
как мутантка Клава спит давно с другим.
Взял мутант Семенов бритву-нержавейку,
выпил рюмку водки, и пришел домой,
и зарезал Клаву, и малютку-дочку,
и старушку-тещу, тестя-старичка.
Как четыре года быстро пролетели,
и мутант Семенов вышел из тюрьмы,
и мутантку Раю взял мутант Семенов,
Уломав насилу, в жены для любви.
А мутантка Клава встала из могилы,
оборотнем стала и пошла гулять.
И мутант Кириллов с этой самой Клавкой
По любви горячей прижил дочку вновь.
Трансмутантка-дочка выросла большая,
вскоре вышла в люди, кончила нархоз.
Звать ее Светлана. Черная, как сажа.
Синяя, как небо. Серая, как моль.
Знать она не знает, кто она такая.
И торгует пивом в лавке на углу.
И имеет за день сто рублей навару.
И не пьет ни грамму. И со всеми спит.
Милые мутанты, люди дорогие!
С этой самой Светкой спал и я не раз.
С черною, как сажа, господи Иисусе!
А на самом деле — серою, как моль.
Вот какие страхи с нами происходят.
Ну а мы не знаем ровно ничего.
А во всем, конечно, лишь мутант Семенов,
подлый многоженец, только виноват.

***

…З карціны на тле нейкага дзіўнага, цёмнага, злавеснага гораду на мяне глядзелі істоты з круглымі шэра-сінімі тварамі й вылупленымі — ці то ад жаху, ці то ад безнадзейнасьці — вачыма. Гэта была «Хмурная раніца» Аляксея Жданава. Горад за сьпінамі гэтых істотаў як быццам нельга было апазнаць — фантазія ці страшны сон мастака? Але я пазнала гэты горад. Гэта быў Менск, на ўскраіне якога (карціна датавалася 1989 годам) у гэты момант спала я. Горад, які я памятала са свайго сну, быў сонечны й радасны, напоўнены адчуваньнем сьветлага будучага й бясконцага шэрагу адкрытых дзьвярэй. Ён быў зусім не падобны да гораду Жданава. Але ў той момант, калі я паглядзела на палатно мастака, мой горад, фасады будынкаў якога ўжо былі пакрытыя кракелюрамі, растварыўся, як фантом, агаліўшы сваю рэальную пустэчу. Мастак сваёю працай распавёў мне больш, чым вялізныя маналёгі маіх агорнутых сном бацькоў, інтэлектуальныя перадачы па ТБ і школьныя падручнікі, што ўвесь час перапісваліся пад правільную ідэалёгію.

Я глядзела на нуду Жданава: змрок над горадам, дзіўныя істоты гэтага гораду не палохалі. Я засяроджвалася на стуленых вуснах жыхароў-мутантаў і раптам пачынала чуць іхны ціхі шэпт, іх песьню — пра тое, што, здаецца, няма канца гэтай «резине», і за дзьвярмі апынаюцца дзьверы зноў, і нібыта горад вось-вось прачнецца, а ён яшчэ глыбей апускаецца ў сон, што чалавек чалавеку воўк у гэтым горадзе, а таго, хто не жадае надзяваць парцалянавую маску абыякавасьці, гэты горад выплёўвае. Як ён гэта зрабіў з самім мастаком.

Мир долго собирался стать иным,
Но стал таким же — все наоборот.
Я притворялся тяжелобольным
За гаснущий в агонии народ,
За гибель рода в море выпивох,
За полное лишение примет.
Но в свете параллельности эпох
Моей болезни, оказалось, — нет.
И, пустомеля из числа притвор,
Я буду с неизбежностью изъят
Из нынешних, учетных, этих пор,
Перемещен в «ничто» — и буду рад.
1979

***

Было два гарады. У адным, змрочным і цёмным, жыў мастак і паэт Аляксей Жданаў. Бэтонныя й шкляныя дамы гэтага гораду абступаюць з усіх бакоў, не даюць дыхаць, накіроўваюцца ўверх, прабіваючы нябёсы наскрозь. А адтуль — холад і забыцьцё. Гэты горад жыве на тварах ягоных жыхароў, у вачах якіх адлюстроўваецца яго полымя. Бо гэты горад гарыць у вечным агні.

Жыхары-здані гэтага гораду маўчаць. Са шчыльна сьціснутымі вуснамі й запалёнымі ад бяссонных начэй вачыма блукаюць яны па камянях гэтага гораду. Яны ніколі ня сьпяць. Яны плачуць сухімі сьлязьмі. Вера засталася за іхнымі сьпінамі. Перад імі глухая, непераадольная сьцяна — паміж карцінай, у якую яны зьмешчаны, і іншай, жывой рэальнасьцю. Але ці жывой? Можа, мастак піша люстэрка, у якім я бачу сябе?

Быў яшчэ адзін горад — вечны. Горад, які бачыў мастак, калі заплюшчваў вочы ці забываўся. Гэты горад заліты сонечным сьвятлом, за ягонымі каменнымі сьценамі таксама ня сьпяць. Але там весяляцца, цешацца і, седзячы за сьвяточным сталом, чакаюць падарожніка, які праз горы й пустэльні, зьмярканьне й ноч сьпяшаецца пасьпець на бяседу ў Кане Галілейскай.

У гэты вечны горад мастак марыў вярнуцца. Калі-небудзь, калі атрымаецца прабіць глухія абыякавыя жоўтыя сьцены, прадраць палатно й выйсьці за межы рамы, у якую яго зьмясьцілі, — каб нарэшце выбрацца з фантомнага сьвету, населенага зданямі, у якім бэтонныя дамы шэрым пылам адлюстроўваюцца на тварах жыхароў, і ўбачыць сонца, горад, заліты сонцам, людзей з сонечнымі абліччамі, нябёсы, што даюць сьвятло.

У горадзе, дзе жыў мастак і паэт Аляксей Жданаў, не відаць неба, у ім не бывае сонца, бо *сам гэты горад ёсьць Сонцам*. Я нарадзілася ў гэтым горадзе. Я купалася ў ягоных прамянях, што, як я думала, належалі сонцу, а гэта быў сам горад. Горад, камяні якога жоўтыя не таму, што залітыя сьвятлом, а таму што самі натуральна ёсьць жоўтымі.

***

На небе — желтый развод.
Желтые наши дома.
Кто-то не ест и не пьет,
весело сходит с ума.
Кто-то над книгой сидит,
песню мурлычет под нос.
А за окошком дождит —
долго, солидно, всерьез.
Желтый удушливый дым —
кроткая совесть моя.
Мир за окном объясним
в терминах небытия.
Смешаны запах и цвет
и опрокинуты в сон:
заполучили букет,
образ грядущих времен.
Желтые, как анаша.
Чувственный самообман.
…катится разум, как шар —
маленький мой кегельбан.
1979

***

«І тут я зноў чамусьці ўспомніў пахаваньне, цяпер ужо Жданава. Народу тады ў ягонай кватэры сабралося шмат: сябры, яго сяброўкі, прыхільнікі. Усе былі шакаваныя нават не самой ягонай сьмерцю: ён шмат піў, маючы слабое сэрца, таму яна была чаканай. Шакавала іншае — ейная недарэчнасьць. Аляксей піў з раніцы ў нейкім шалмане ў тым жа бараку, дзе жыў Кім. Потым ён заснуў за сталом. Побач стаяла выварка з кіслай капустай. Ён прыхінуўся да яе галавой, прыціснуў краем шыю й задыхнуўся ў сьне.

Я памятаю, як у ягоную кватэру прыходзілі ўсё новыя людзі. Яны падыходзілі да труны, ля якой, не адрываючы вачэй, сядзела ў чорным яго раздушаная горам маці, потым выходзілі на кухню, выпівалі гарэлкі й ішлі моўчкі паліць у пад'езд. На наступны дзень пасьля пахаваньня ўсе зноў сабраліся ў ягонай кватэры на памінкі. Спачатку ціха сядзелі й пілі. Але раптам, пасьля нейкай чаркі, усіх апанавала вар'яцкая весялосьць: разам загаманілі, пачуўся сьмех, яго станавілася ўсё болей. Праз гадзіну-паўтары ўсе разьехаліся весяліцца ў іншыя месцы, нібы нічога не было, а калі й было, то лепш хутчэй забыцца».

(З раману Артура Клінава «Шклатара»)

Я заплачу мокрымі сьлязьмі, каб тушыць пажар вакол сябе. Я буду прабівацца скрозь палатно, угрызацца ў яго, рэзаць, каб ня стаць зданьню гэтага гораду. Я пабудую свой вечны горад, каб даць сабе шанец аднойчы ў яго вярнуцца.

***

…Луна для всех. Для психа. Для микроба.
Для быта, пропитавшегося серой.
«От скуки бытия», от слов, от злобы
я становлюсь на время мышкой серой.
Под койкой схоронюсь в укромной щелке,
бессмертный со своим конечным счетом.
И выметут с утра мой трупик щеткой
и к прочим сопричислят нечистотам.
1979


Аляксей Жданаў. «Гаспадары Месяцу». 1988
Aliaksej Zhdanau. «Landlords of the Moon». 1988



Аляксей Жданаў. З сэрыі «Мутанты». Канец 1980-х
Aliaksej Zhdanau. From the series «Mutants». End of 1980s.

OPOWIEDZIANA PRZEZ OSOBĘ, KTÓRA NIGDY NIE ZNAŁA ŻHDANOVA, I DLATEGO CAŁKIEM ZMYŚLONA

TACIANA ARCIMOWICZ

SA-GA O ARTYŚCIE I POECIE ALEKSEYU ZHDANOVIE

Poznałam go już po tym, gdy odszedł. Na początku zobaczyłam jego przygnębienie, potem usłyszałam jego imię, które coraz częściej zaczęło pojawiać się w moim otoczeniu, następnie dowiedziałam się, że jest poetą i, nareszcie, do mojego życia wkroczył jego mit.

***

Mińskie podziemie artystyczne z lat 1970–1990 przez długi czas było legendą mojego pokolenia. Pogrążeni w kulturalną pustkę początku–środka lat dwutysięcznych byliśmy zmuszeni szukać natchnienia w kulturze zachodniej, ponieważ pierwsza fala białoruskiego odrodzenia już minęła. W Mińsku prawie nic się nie działo, więc mieliśmy takie wrażenie, że to, co zasługiwało na uwagę, miało miejsce za granicą (dowiadywaliśmy się o tym i tak bardzo późno). Panowało przekonanie, że białoruska żywa kultura to... nic?

Dobiegały nas historie o performance'ach Ludmiły Rusavaj i Igora Kashkurevicha, o „konspiracyjnych" projektach Igora Tishyna wystawach w galerii „Szósta linia" oraz przy Kalektornej (sam wyraz „Kalektornaya" wydawał się tajemniczy i mistyczny: gdzie jest ta Kalektornaya?). Ujawniały się nazwiska tych, którzy już odeszli do innego życia albo wyjechali, albo zostali. Lecz gdzie? Przykro mi było, że w momencie, kiedy trwał bum mińskiego podziemia artystycznego, już byłam, ale po prostu spałam gdzieś na obrzeżach Mińska, bawiąc się plasteliną oraz zjeżdżając na sankach z pobliskiej górki.

Gdy wreszcie mnie oświeciło, zwątpiłam w to nic (rozwianie tych wątpliwości było konieczne dla mnie po to przede wszystkim, żeby określić swoje miejsce w krajobrazie tego zimnego miasta). Podjęte próby pokonania blokady informacyjnej nie odnosiły sukcesów. Ci, którzy wiedzieli, nie potrafili zrozumieć, w jakim celu komuś jest to potrzebne, w tym sensie, czy to jest interesujące? W ogóle to był powszechnie znany fakt. (Miński underground słynął ze swojego eskapizmu i przypominał kocioł. Świat poza ścianami tego kotła nie tylko nie wzbudzał zainteresowania, wręcz jakby po prostu nie istniał!)

W zeszłym roku w Muzeum Sztuki Współczesnej w Mińsku została zorganizowana wystawa pod tytułem „Białoruska awangarda. Lata 1980–1990". Przeszła prawie niezauważona ani przez krytyków, ani przez prasę, ani przez publiczność. Rzucono parę przysłowiowych kamieni, a mianowicie twierdzono, jaka to awangarda, skoro w Europie jeszcze pięćdziesiąt lat temu..., i tym podobne rzeczy – według utartego szablonu – na temat drugorzędności sztuki białoruskiej oraz na temat bezradności naszych artystów. Pomimo to podążałam do tych obrazów z irracjonalnym przeczuciem, myśląc, że być może teraz wydarzy się dla mnie coś bardzo ważnego. Rzecz była nie tylko w mitach, które oczarowały młodą głowę. Zdążałam, żeby zobaczyć czas, który przespałam, poczuć miejsce, które było moją kołyską. Albowiem pewnego dnia obudziłam się i nagle spostrzegłam, że ten sen, o którym czytałam w podręcznikach historii, fatalny, absurdalny, ponury, trwa. Dlaczego? Pytałam swoich rodziców. Nie rozumiejąc pytania, tylko wzruszyli ramionami. Zostało mi jedno wyjście – poszukać odpowiedzi.\

***

Z obrazu w tle dziwnego, ponurego, złowrogiego miasta przyglądały mi się pewne stworzenia o okrągłych szaroniebieskich twarzach i wytrzeszczonych oczach czy to z powodu strachu, czy z powodu beznadziei. Był to Pochmurny poranek Alekseya Zhdanova. Miasto z tyłu tych stworzeń było jakby trudne do rozpoznania, czy jest to wyobraźnia, czy okropny sen malarza? Ale poznałam to miasto. To był Mińsk, na obrzeżach którego (obraz był datowany na rok 1989) w tamtym momencie spałam. Miasto, które pamiętam ze swoich snów, było słoneczne, radosne, wypełnione przeczuciem świetlanej przyszłości i nieskończonej ilości otwartych drzwi. Nie było to wcale podobne do miasta Zhdanova. W tym momencie jednak, gdy spojrzałam na płótno artysty, moje miasto, którego budynki już były pokryte krakelurą, rozpłynęło się jak widmo, ukazując realną pustkę. Artysta swoją pracą przekazał mi więcej niż długie monologi moich „śpiących" rodziców, intelektualne programy w telewizji białoruskiej i podręczniki szkolne, które przez cały czas były zmieniane zgodnie z przyjętą ideologią.

Przypatrywałam się przygnębieniu Zhdanova: zmrok nad miastem, dziwne stworzenia w tym mieście, nie czułam strachu. Nasłuchiwałam zaciśniętych ust mieszkańców-mutantów i nagle zaczęłam słyszeć ich cichy szept, ich śpiew, o tym że, wydaje się, nie ma końca ten „ciąg", a za drzwiami są następne drzwi, i, wydaje się, że miasto tuż-tuż się budzi, a ono jeszcze bardziej zapada się w sen. O tym, że człowiek w tym mieście jest niczym wilk dla człowieka, a tego, kto nie włoży porcelanowej maski obojętności, to miasto wypluwa. Czyli to właśnie, co uczyniło z artystą malarzem.

Były to dwa miasta. W jednym ponurym i mrocznym mieszkał artysta i poeta Aleksey Zhdanov. Betonowe i szklane zabudowania tego miasta są wszędzie, nie dają oddychać, pną się do góry, przebijając niebo na wylot. A stamtąd już tylko chłód i zapomnienie. Życie tego miasta odbija się na twarzach jego mieszkańców. W ich oczach widać jego ogień. Ponieważ to miasto pali się w ogniu wiecznym.

Duchy mieszkańców tego miasta milczą. Z mocno zaciśniętymi ustami i zaczerwienionymi oczami z powodu bezsennych nocy błądzą w ruinach tego miasta. Nigdy nie śpią. Płaczą suchymi łzami. Wiara została z tyłu. Przed nimi jest głuchy mur nie do przejścia między obrazem, w którym są oni, a inną rzeczywistością – żywą. Ale czy żywą? Może artysta maluje lustro, w którym widzę siebie?

Było jeszcze jedno miasto – wieczne. Miasto, które artysta oglądał, gdy zamykał oczy albo zapadał się w zapomnienie. Miasto to było zalane słonecznym światłem, za jego kamiennym murem też nikt nie spał. Jednak tam było wesoło, cieszono się, siedząc przy świątecznym stole, czekając na podróżnika, który przez góry i pustynie spieszy dniem i nocą na rozmowę do Kany Galilejskiej.

Do tego wiecznego miasta artysta pragnął wrócić. Kiedyś, gdy uda się przebić przez głuche obojętne żółte ściany, rozedrzeć płótno oraz wyjść poza ramy, w które został umieszczony, żeby wreszcie z urojonego świata, zamieszkanego przez duchy, w którym betonowe bloki szarym kurzem opadają na twarze mieszkańców, wyjść i zobaczyć słońce, miasto zalane słońcem, ludzi mających promienne twarze, niebo zsyłające światło.

W mieście, gdzie mieszkał artysta i poeta Aleksey Zhdanov, nie widać było nieba, nie było w nim też słońca, bo „to samo miasto było Słońce". Urodziłam się w tym mieście. Grzałam się w jego promieniach, uważałam, że należały do słońca, a to było samo miasto. Miasto, którego kamienie byłe żółte nie z powodu tego, że były zalane słońcem, a to dlatego że ze swej istoty były żółte.

***

„I tu znowu, nie wiem z jakiego powodu, przypomniałam sobie pogrzeb, teraz już Zhdanova. Dużo ludzi zgromadziło się wtedy w jego mieszkaniu – koledzy, koleżanki, wielbiciele. Wszyscy byli zaszokowani, nie z powodu śmierci, ponieważ dużo pił, mając słabe serce, więc można się było tego spodziewać. Szokowało coś innego – jej absurdalność. Aleksey pił z samego rana w pewnym barze, w tym samym baraku, gdzie mieszkał Kim. Potem zasnął przy stole. W pobliżu stała duża kadź z kiszoną kapustą. Oparł się o nią głową, przycisnął krawędzią szyję i udusił się we śnie.

Pamiętam, jak do jego mieszkania przychodzili coraz to nowi ludzie. Podchodzili do trumny, przy której, nie spuszczając oczu, siedziała ubrana na czarno jego ścięta żalem matka. Później wchodzili do kuchni, wypijali kieliszek wódki i, milcząc, wychodzili na zewnątrz zapalić. Następnego dnia po pogrzebie wszyscy znów zebrali się w jego mieszkaniu na stypę. Na początku siedzieli cicho i pili. Ale nagle, po którymś kieliszku, przyszła wariacka wesołość – zrobiło się głośno, słychać było coraz więcej śmiechu. Za godzinę, półtorej wszyscy się rozeszli, żeby się bawić w innych miejscach, jakby nic się nie stało, a nawet jeśli – to lepiej szybciej o tym zapomnieć".

Z powieści Artura Klinava «Skup Butelek»

Zapłaczę mokrymi łzami, żeby ugasić pożar wokół siebie. Będę przebijać się przez płótno, wdzierać się przez niego, ciąć, żeby nie być duchem z tego miasta. Zbuduję swoje wieczne miasto, żeby mieć szansę pewnego razu tam wrócić.



Аляксей Жданаў. З сэрыі «Мутанты». Канец 1980-х
Aliaksej Zhdanau. From the series «Mutants». End of 1980s.



Артур Клінаў. «Хлопчык, які едзе на роліках па Горадзе Сонца». 2002
Artur Klinau. «A Boy Roller-skating along the Sun City of Dreams». 2002

Калі вы прыедзеце ў Менск з Эўропы цягніком, Горад Сонца сустрэне вялізарнаю Плошчаю Брамаў. Да гэтага хвілінаў дваццаць ваш вагон будзе прабірацца праз заводзкія прадмесьці. Аднак заводаў вы амаль ня ўбачыце. Яны павернутыя да гледача даўгімі калідорамі высокіх цагляных агароджаў, пакгаўзаў ды нейкіх дзіўных пабудоваў. На Плошчы Брамаў стаіць галоўны вакзал Гораду. Калісьці іх было два, але пазьней напрамак з поўначы на поўдзень згас, затое з захаду на ўсход узмацніўся настолькі, што Плошча Брамаў з Вакзалам, што месьціцца на ёй, сталася месцам усядзённа-начнага віраваньня ўсялякага жыцьця Гораду Сонца.

Паўз Плошчу бесьперапынна ідуць цягнікі з захаду на ўсход, якія накіроўваюцца з Бэрліну, Парыжу, Брусэлю, Прагі ў сталіцу былой Імпэрыі, у Маскву. Раней тут стаяў іншы будынак вакзалу, які збудавалі ў пяцідзясятыя гады. Але, калі ён ужо не спраўляўся з маштабамі тутэйшага жыцьця, яго зьнесьлі ды пабудавалі новую вялікую Залю, што нагадвае гіганцкага краба, на шматлікіх паверхах якога зьмясьціліся дзясяткі кругласуткавых кавярняў, рэстарацыяў, заляў чаканьня ды крамаў.

Плошча прывітае вас Брамаю зь дзьвюх пірамідальных вежаў, па рагох сярэдняга ярусу якіх стаяць восем статуяў вартавых Гораду Сонца. Захавальнікі Гораду вярнуліся на свае месцы зусім нядаўна. У маім дзяцінстве іх ужо не было на вежах. Але я памятаю, калі сьпякотнымі летнімі днямі мы бязмэтна бадзяліся па пыльных закутках Гораду Сонца, яны ўсё адно палохалі нас сваёй прысутнасьцю. Некаторыя зь іх ляжалі, паваленыя набок, у вялізарных арках, што злучалі Плошчу з прыпалацавым паркам, які раскінуўся зь іншага боку вежаў.

Над аркамі віселі чорныя, усе ў сопусе, чыгунныя мэдальёны, у якіх месьціліся барэльефы цягнікоў зь вялікімі пяціканцовымі зоркамі ў цэнтры. Цягнік заўсёды быў сымбалем Краіны Шчасьця. Ува многіх фільмах майго дзяцінства ён ляціць, вялізарны, на ўвесь экран, да сьветлае будучыні, а сьпераду яго зеўрае чырвоная зорка. Раней у адным з паркаў за вежай нават стаяў вялікі дзіцячы цягнік з вагонамі, зроблены з мэталу. Але мы ў ім гулялі рэдка. Звычайна там сядзелі нейкія дзядзькі ды нешта пілі зь вялікіх пляшак. Ён увесь быў усеяны недапалкамі ды коркамі з-пад бутэлек, якія дываном ляжалі вакол ягоных вагонаў.

У маім дзяцінстве над аркамі яшчэ не віселі мэталічныя сеткі, якія зьявіліся над імі ды па ўсёй даўжыні палацавых фасадаў, што выходзілі на Плошчу, пазьней, калі іх шыкоўнае аздабленьне пачало патроху асыпацца. Часам яно прызямлялася на галовы выпадковых падарожных. Магчыма, менавіта пра гэтае папярэджваў знак зь першай Брамы Краіны Шчасьця.

Ад Плошчы Брамаў у глыбіню Гораду зыходзяць пяць вуліцаў. Першая вядзе да Плошчы Леніна, дакладней, да яе пачатку — заходняга краю. Другая — да вуліцы Маркса, прарока, які стварыў *Das Kapital*, сьвятую кнігу Краіны Шчасьця. Трэцяя — у бок вуліцы Кірава, героя, які хацеў стаць Мэтафізыкам, але быў забіты Мэтафізыкам Сталіным у Ленінградзе, другім сьвятым Горадзе Краіны Шчасьця.

Чацьвертая вуліца вядзе да гіганцкага Амфітэатру Палацу Фізычнай Культуры. Трыбуны Палацу сыходзяць пад зямлю, таму ягоныя аркады магутныя, але ня гэткія высокія, як сьцены рымскага Калізэю. Затое над кожнай другой аркай Амфітэатру зьмешчаны круглы мэдальён з барэльефам атлета. У прыгожы сонечны дзень іх антычныя целы танчаць у аблоках, што плывуць над Горадам Сонца.

Пятая вуліца сыходзіць з Гораду. Яна вядзе ў заводзкія прадмесьці, дзе пачынаецца іншы Горад, той, якога не павінен быў бачыць глядач, што ўяжджаў у Краіну Шчасьця.

Фрагменты з раману Артура Клінава
«Малая падарожная кніжка па Горадзе Сонца»

Artur Klinau, Fragmenty z powieści
«Przewodnik po Mieście Słońca»
Przełożyła Małgorzata Buchalik
WYDAWNICTWO CZARNE. Wołowiec 2008



Артур Клінаў. «Вуліца Кастрычніцкая». 2003
Artur Klinau. «Kastrychnickaja Street». 2003

Jeżeli przyjedziecie do Mińska z Europy pociągiem, Miasto Słońca powita was na potężnym placu Wrót. Wcześniej przez jakieś dwadzieścia minut wasz wagon przedzierał się będzie przez fabryczne przedmieścia. Samych fabryk prawie nie zauważycie. Odwracają się do podróżnego długimi korytarzami wysokich płotów, magazynów i jakichś tajemniczych oficyn. Na placu Wrót stoi główny dworzec Miasta. Kiedyś mieliśmy dwa dworce, ale ruch z północy na południe zamarł, za to z zachodu na wschód wzrósł tak bardzo, że plac Wrót stał się całodobowym centrum wszelkiego życia w Mieście Słońca. Obok nieustannie przejeżdżają pociągi podążające z zachodu na wschód, z Berlina, Paryża, Brukseli i Pragi do stolicy niegdysiejszego Imperium, do Moskwy. Wcześniej stał tutaj inny dworzec, zbudowany w latach pięćdziesiątych. Kiedy jednak przestał wystarczać na potrzeby tak intensywnej eksploatacji, zburzono go i postawiono nowy, przypominający gigantycznego kraba, na którego licznych piętrach działają dziesiątki sklepów całodobowych, kawiarni, poczekalni i restauracji.

Plac Wrót powita was dwiema bliźniaczymi stożkowatymi wieżami, na rogach których, w dwu trzecich wysokości, stoi osiem posągów strażników Miasta Słońca. Posągi powróciły na swoje miejsca całkiem niedawno. Nie pamiętam, żeby stały tam, kiedy byłem dzieckiem. Pamiętam natomiast, że kiedy w upalne letnie dni szwendaliśmy się bez celu po zakurzonych zakamarkach Miasta Słońca, i tak baliśmy się strażników. Niektórzy leżeli przewróceni na bok w ogromnych bramach łączących plac z dworcowym parkiem, rozciągającym się tuż za wieżami.

Nad bramami wisiały czarne, pokryte sadzą żeliwne medaliony z wizerunkami lokomotyw z wielkimi gwiazdami pośrodku. Lokomotywa zawsze była symbolem Krainy Szczęścia. W wielu filmach, które oglądałem w dzieciństwie, pędziła potężna, wypełniająca cały ekran, ku świetlanej przyszłości, z dumnie wypiętą naprzód czerwoną pięcioramienną gwiazdą. Dawno temu w jednym z parków za wieżami stała duża ciuchcia dla dzieci. Rzadko jednak bawiliśmy się w jej metalowych wagonach. Zazwyczaj siedzieli tam jacyś panowie i pociągali z flaszek. Ciuchcia tonęła w petach i kapslach zalegających wokół niej jak twardy, blaszany dywan. Nad bramami nie było jeszcze wówczas stalowych siatek, które później rozwieszono na całej długości pałacowych fasad od strony placu, kiedy wymyślna sztukateria zaczęła się sypać – czasem wprost na głowy przechodniów. Może właśnie przed tym ostrzegał plakat na dźwigu u pierwszych Wrót Krainy Szczęścia.

Od placu Wrót biegnie w głąb Miasta pięć ulic. Pierwsza z nich prowadzi na plac Lenina, do jego zachodniej części. Druga na ulicę Marksa, proroka i autora „Das Kapital”, biblii wyznawców Szczęścia. Trzecia na ulicę Kirowa, bohatera, który chciał zostać Metafizykiem, ale został zabity przez Metafizyka Stalina w Leningradzie, innym świętym Mieście Krainy Szczęścia. Czwarta do gigantycznego Amfiteatru Pałacu Kultury Fizycznej. Trybuny Pałacu znajdują się częściowo pod poziomem gruntu, więc arkady budowli wyglądają mniej okazale niż mury rzymskiego Koloseum. Za to nad drugą bramą Amfiteatru wisi okrągły medalion z wizerunkiem atlety. W pogodny, słoneczny dzień antyczne ciała figlują w obłokach płynących nad Miastem Słońca.

Piąta ulica prowadzi poza Miasto, na fabryczne przedmieścia, gdzie zaczyna się już inne miasto, to, którego nie powinien oglądać podróżny przybywający do Krainy Szczęścia.

Bism













Віталь Калгін / Бісмарк. З цыклю праектаў «Прапаганда»
Vitaly Kalgin / Bismark . From the series of projects «Propaganda»













Гутарыла Т. А.

Бісмарк: «Зараз я пастаўлены ва ўмовы татальнай блякады»

Ён ня проста зьдзяйсьняе творчую канцэпцыю накшталт таго, што робіць расейская арт-групоўка «Вайна». Ён сам ёсьць *Вайна*, але вайна па-беларуску. Сэнс якой — не ваяваць, але мэтадам барацьбы й супраціву выжыць сярод гэтых рэаліяў, якія яму як мастаку-іншадумцу не пакідаюць аніякіх шанцаў. У ягонай асобе цалкам жыцьця явілася канцэпцыя «партызана» — ня толькі як мэтад творчасьці ці спосаб зьдзяйсьненьня нейкага творчага акту. «Партызан» — увесь ягоны жыцьцёвы шлях. У 1980-х яго ведалі як Віталя Ражкова. Потым, напрыканцы дзесяцігодзьдзя, у менскім арт-падпольлі зьявілася новая постаць — Бісмарк, дэклярацыя якога сталася для Ражкова ягонай зброяй. Так пачалася вайна: мастак з шаломам на галаве кінуў выклік спакусам цывілізацыі, «дэманы» якой яшчэ ў савецкія часы за ягоны «няправільны» жывапіс адправілі яго ў лякарню (вядомы іхны спосаб барацьбы з іншадумцамі). Праз больш чым 20 гадоў, калі, здаецца, чорная імпэрыя згінула, «дэманы» зноў не пакідаюць яму шанцаў…

— Ці быў выпадковасьцю абраны вамі шлях мастака?

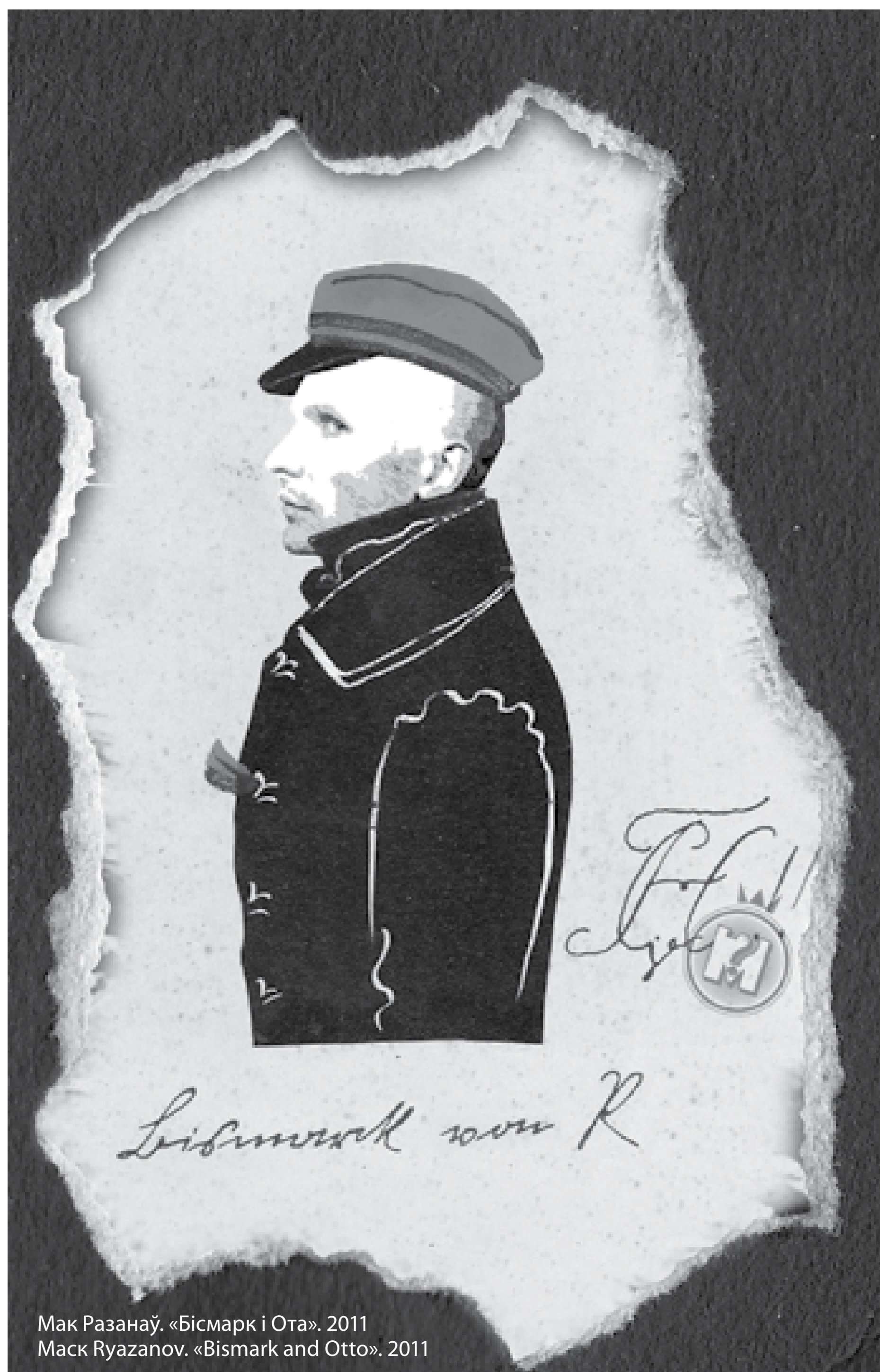
— Я фаталіст, у спантаннасьць ня веру. Гэта ўсё было прадвызначана яшчэ лёсам майго бацькі, які прайшоў сталінградзкі кацёл. Потым — у будынку, дзе знаходзілася мая вучэльня, у часы вайны была казарма нямецкіх вайскоўцаў. Гэтыя моманты, мне падаецца, і вызначылі мой творчы кірунак, акопны характар майго мастацтва — *Schlachtmalerkunst*. Зразумела, канкрэтных яго формаў я ня ведаў. Але з самага пачатку разумеў, што мой шлях будзе цяжкі й не цывільны. Мой першы выкладчык быў кар'ерыст, я адчуваў гэты фіміям кар'еры: дарагія фарбы, жанчыны, майстэрня, прээнтацыі — так бы мовіць, усе атрыбуты багемнасьці. Але акопнае мастацтва палягае па-за межамі гэтага, яно не зьвязанае з сацыяльнымі атрыбутамі. Гэта андэргаўнд, ці *Untergrund*: асацыяльнасьць, альбо антаганізм да соцыюму.

— У які канкрэтна момант вы гэта вызначылі для сябе?

— Ужо паміж другім і трэцім курсамі вучэльні першы раз зьявіўся Бісмарк як канцэпцыя, але гэта было яшчэ прадчуваньне. Праз дзесяць гадоў, у 1987–88-м, Бісмарк канкрэтна аформіўся ў маніфэст Бісмарка. Гэта стала для мяне накшталт шлягбаўму, што адбіў «дэманаў» цывільнага мастацтва й квазыкультуры. Я пераадолеў усе спакусы багемнасьці. Тады й выбухнуў мой жывапіс. Да гэтага мае працы ўзьнікалі пэрыядычна, я больш езьдзіў — у Маскву, Піцер — глядзеў, шукаў.

— Ці ўсьведамлялі вы, што гэта шлях ня проста сацыяльнага аўтсайдэра. Усё ж быў яшчэ Савецкі Саюз, і авангарднае, радыкальнае мастацтва ня толькі не ўспрымалася, але за яго маглі пакараць.

— Насамрэч у мяне было звычайнае савецкае дзяцінства. Мае бацькі й школа добра выконвалі свой прапагандысцкі абавязак, таму я працяглы час прымаў усю савецкую ідэалёгію за чыстую манэту. Але аднойчы наступіў момант — гэта стала для мяне жыцьцёвым катарсысам, — калі



Мак Разанаў. «Бісмарк і Ота». 2011
Маск Ryazanov. «Bismark and Otto». 2011

я пачаў разумець, што ўсё навокал — бутафорыя. Ты падыходзіш да яе, дакранаесься да гэтых «небажыхароў», а тое аказваецца фантомам. Яно ўсё плоска намалёвана, апроч таго, гнюсна намалёвана. Я зразумеў гэтую пастку, і зь яе трэба было ўцякаць. Я вызначыў тую сытуацыю для сябе як «сталінградзкі кацёл». Ты жывеш, і табе падаецца, што вольны, а потым аказваецца: ты ў пастцы. У гэтай пастцы зьмяняюцца формы: спачатку яна лагодная, белая й пушыстая, потым ты бачыш больш жорсткія моманты й раптам разумееш, што гэта сталёвы кацёл, які награваецца, а цябе самога чакае лёс кураня табака для сэрвіроўкі стала. Так я й вызначыў сваю спэцыялізацыю: прарыў «сталінградзкіх катлоў», ці, дакладней, клонаў. Таму што, як я казаў раней, гэта мой бацька прайшоў рэальны Сталінград, а мне ўжо дасталіся ягоныя «клоны». Я ўспрымаю нашую культуру, увесь сучасны сьвет менавіта як такі кланаваны, гіпэртрафаваны «сталінградзкі кацёл», які мае некалькі колаў блякады.

— Што адбывалася ў пэрыяд ад Віталя Ражкова да Бісмарка?

— У гэты пэрыяд адбылося некалькі маіх «прарываў». Ужо ў вучэльні — здаецца, быў 1977 год — у мяне ўпершыню ўзьнікла адчуваньне прасторы, нейкай сваёй пэрспэктывы. Да гэтага было — што сказалі, тое й робіш. А тут я па-сапраўднаму адчуў, што трэба шукаць свой шлях. Потым — 1980 год таксама быў для мяне вызначальным: я кардынальна зьмяніў прафэсійную арыентацыю, перайшоў на авангардны, радыкальна экспэрымэнтальны шлях. Дагэтуль я яшчэ заставаўся ў межах акадэмічных формаў, ці, лепей сказаць, псэўдаакадэмічных, таму што, на мой погляд, акадэмія памерла пасьля таго, як вынайшлі фатаграфію. Яшчэ быў важны для мяне момант — маладзёвая выстава, што павінна была адбыцца ў Палацы мастацтваў. Да гэтага я сядзеў у сваім «берлагу», шукаў — тады якраз у мяне зьявіліся кантакты з альтэрнатыўнымі мастакамі, — стварыў сэрыю графічных малюнкаў і вырашыў, нарэшце, зрабіць «разьведку боем». Ужо ня памятаю, чаму тая выстава была прысьвечаная, але гэта дакладна была прыступка да кар'еры мастака. Сабралася камісія, я расклаў свае працы. Адна зь іх, дарэчы, выжыла — «Яблык і моль», астатнія спаліў. У зале наступіла цішыня, і Шаранговіч, які ўзначальваў камісію, вынес мне вэрдыкт: «Вы понимаете, что это не искусство?!» «Гэта не мастацтва?» — запытаўся я. — «Да, это». Я сабраў свае працы й пайшоў назад у «акопы». З 1983 году пэрыядычна ладзіў нейкія акцыі, якраз заварушыўся падпольны культурніцкі ляндшафт у Менску. Займаўся жывапісам, маляваў. А ў 1987-м адчуў, што Бісмарк зусім блізка. Раптам выбухнуў і мой жывапіс, канкрэтна аформілася мая дактрына, я дакладна ўбачыў лінію фронту сваёй вайны.

— Чаму менавіта асоба Бісмарка?

— На маю думку, гэта найвыбітнейшы гігант, фундамэнт нямецкай культуры, якая ёсьць фундамэнтам эўрапейскай. Гэта фігура, на мой погляд, якая апякаецца арміяй *Schlachtmaler'аў*. Жывапіс — адна з праяваў дэміургічнай сутнасьці. Бісмарк, такім чынам, дэміург, татэм.

— Якую функцыю ў такім разе ўзялі на сябе вы, калі назваліся Бісмаркам?

— Сам сябе я так не называю. Гэтае прозьвішча замацавалася за мною пасьля таго, як я напісаў маніфэст Бісмарка. Бісмарк — гэта, з аднаго боку, рэальная фігура, з другога — вобраз, у якім акумулююцца інтэлектуальныя, мэнтальныя, астральныя ідэі. Для мяне сьвет існуе ў двух вымярэньнях — унівэрсумах соцыюму й мастацтва. Зямны ўнівэрсум — гэта ўнівэрсум соцыюму, які выпрацаваў свае спакусы, прыярытэты: кар'ера, сям'я, дзеці. Яму супрацьстаіць унівэрсум мастацтва. Для мяне гэта антытэзы, якія знаходзяцца ў антаганізьме. Другая антаганістычная лінія — гэта іхныя дыскурсы. Дыскурс соцыюму — слова, дыскурс мастацтва — карціна ці малюнак. Соцыюм жыве паводле ўнівэрсальнага прынцыпу, што запісаны яшчэ ў Біблії: «Спачатку было слова, слова было Бог, і слова было з Богам». Насамрэч гэта фальшывая дактрына, якая абслугоўвае ўнівэрсум соцыюму й стварае ягоныя ілюзіі. Сапраўдная карціна мастака, авангардыста, вядома, заснаваная на іншай парадыгме, якая гучыць так: «Спачатку быў малюнак, малюнак быў з Богам, і малюнак быў Бог». Гэтыя дзьве парадыгмы — дыскурс слова й дыскурс малюнку — таксама ў вечным антаганізьме. Але сёньня сытуацыя так склалася, што ўнівэрсум соцыюму дамінуе, ён прадвызначае тыранію слова над карцінай. Дыскурс карціны, які знаходзіцца ў стадыі дыстрафіі, у адрозьненьне ад гіпэртрафічнай стадыі слова, якраз і ёсьць маім дыскурсам, які я абараняю, разьвіваю й за які змагаюся.

Дыскурс соцыюму адлучаны ад дыскурсу мастацтва «пустой пародай». Таму галоўнае маё пакліканьне, тое, на чым базуецца сёньняшняя мая творчасьць, — гэта будаўніцтва астральных, як я іх называю, шахтаў, праз якія можна зьвязацца з унівэрсумам мастацтва. Мая пазыцыя, маё месца існаваньня й культурнага змаганьня — гэта мастацкі забой, якім я раблю праходку гэтых шахтаў, і кожны мой твор — гэта крок да прасторы новага мастацтва. На маю думку, будучыня менавіта за сьветам мастацтва. Сьвет соцыюму — гэта такі прыдатак, ракавая пухліна на целе мастацтва. Маю на ўвазе сапраўднае мастацтва, што жыве ў андэрграўндзе. Таму што ўсё астатняе — гэта карупцыйнае мастацтва, рамесьніцкі прадукт, дзе таксама дамінуе слова: на сусьветным арт-кірмашы галоўную ролю адыгрывае ня вартасьць твору, а слова экспэрта й імя аўтара… Дарэчы, мае словы пра тое, што карціна мае перад словам прыярытэт, пацьвярджаюць навуковыя факты: 90 адсоткаў інфармацыі чалавек атрымлівае менавіта праз зрок. Але ў соцыюме чамусьці 99 адсоткаў прасторы займае слова, і карціна аказваецца падпарадкаванай слову.

— Каго вы лічыце ворагам акопнага мастацтва?

— Гэта ворагі новага мастацтва, *Schlachtmalerkunst'а*, альбо авангарднага ваеннага мастацтва. Гэта гегемоны *Übergrund'а*, якія захапілі ўсе галоўныя пазыцыі — культурныя й матэрыяльныя. Яны спрабуюць маніпуляваць соцыюмам. Дыскурс слова — гэта ключык, якім можна гэта рабіць, маю на ўвазе тых псэўдааракулаў, кланы дэмагогаў-палітыкаў, якім так пасьпяхова менавіта праз слова ўдаецца насоўваць асобу на асобу, грамаду на грамаду, соцыюм на мастацтва.

— Што ўяўляў сабою Менск таго «падпольнага», перабудоўчага пэрыяду?

— Гэта быў вельмі цікавы пэрыяд, зараз нават не параўнаць. Мяркую, прычына — ня толькі мая маладосьць. Камуністы тады трымаліся вельмі моцна, сёньня гэта таксама адбываецца, толькі ўжо ў іншай форме. Але раней было трохі інакш: не было пытаньня даляру, галоўная была ідэалёгія. Існавалі фантомы рознага кшталту, напрыклад, фантом лібэралізму. Зараз ужо відавочна, што гэта псэўдалібэралізм. Але — існаваў дэман Савецкага Саюзу. Была відавочная лінія фронту: гэтыя чорныя, тыя белыя, там — лахматыя, а тут — пушыстыя і г. д. Карацей, жыцьцё біла ключом. Іншадумцы, вядома, былі ў андэрграўндзе, але ў гэты час, як шарыкі ртуці, пачалі адзін да аднаго прыцягвацца. Першы раз, напрыклад, калі я, здаецца, у 1983-м паказаў на нейкай незалежнай выставе свой твор — той самы «Яблык і моль», — якраз пачалася пасьлябрэжнеўская эпоха, адбываліся трансфармацыі ў соцыюме. На гэтай выставе да мяне падыйшоў Ігар Кашкурэвіч, пайшлі кантакты зь іншымі мастакамі. Мы складалі пляны агульных выставаў, дыскутавалі пра мастацтва. Адным словам, сытуацыя была бадзёра-аптымістычная. Хтосьці нават спадзяваўся забрацца на высоткі мастацкага *Übergrund'а* й паскідваць мясцовых гегемоншчыкаў, каб заняць іхнае месца. Але мне падавалася, і так я думаю й зараз, што гэта хісткая пазыцыя. Таму што, па сутнасьці, заняць іхнае месца — значыць, стаць імі, нават калі ты мастак-авангардыст.

Увогуле, на маю думку, авангарду ў сэнсе рэвалюцыі, як было, калі вынайшлі фатаграфію, калі дзейнічалі радыкальныя мастацкія рухі пачатку XX стагодзьдзя, зараз няма. Сёньня ўсё адбываецца аўтаматычна, запушчаны мэханізм: постмадэрнізм, потым постпост-, анты- і г. д. Але няма той вартасьці, за якую можна было б змагацца. Увесь час нешта зьмяняецца, і гэта сталася ўжо руцінай. Увогуле, адметнасьць сучаснага мастацтва — абстрактнасьць, у тым сэнсе, што яно займаецца нейкімі фармальнымі трансфармацыямі, вынаходзтвамі. Яно не закранае істотных момантаў жыцьця. На маю думку, гэта ўсё маніпуляцыя *Übergrundhegemon'аў*. Таму лепей на падводнай лодцы залегчы на дно й будаваць «шахты» — паміж *Übergrund'ам* і *Untergrund'ам*, соцыюмам і мастацтвам. Але тады, у 1980-я, было інакш: пачыналі ўзьнікаць нейкія цікавыя калябарацыйныя асяродкі, адчуваліся паплечніцтва, пэўная блізкасьць і цеплыня. Але для мяне й гэта хутка скончылася, бо зразумеў, што соцыюм пачынае залазіць і на гэтую тэрыторыю, творчы асяродак паступова перараджаўся: авангардысты захацелі грошай, паехалі за мяжу, кінуліся прадаваць карціны. Гэта мне падалося ня тое што здрадай, але заняпадам. Нашыя шляхі разыйшліся.

— Якую ролю ў вашай творчасьці адыграла карціна «Патрыярх»? Ці сталася яна маніфэстам?

— Я б не назваў яе маніфэстам. Ёсьць такі панятак у ваеннай стратэгіі — ключавы посьпех, заняць ключавую пазыцыю, альбо зьдзейсьніць прарыў. Да «Патрыярха» ў мяне ўжо здараліся прарывы, але гэтая праца, можна сказаць, стала вырашальнай: нарэшце я адчуў устойлівасьць.

— Як успрынялі гэтую працу паплечнікі й гледачы?

— Нэрвова: адны весела-нэрвова, у асноўным быў гістэрычны рогат, іншыя — агрэсіўна. Пра «Патрыярха» нават у газэце напісалі. Быў такі спэцыяліст — мясцовы гэбэшнік, які займаўся мастакамі-авангардыстамі. Ён напісаў у «Вячэрнім Мінску», што «Патрыярх» ёсьць узорам сапраўднай парнаграфіі. Але гэтая карціна для майго лёсу сапраўды стала вырашальнай. Менавіта яна вызначыла ў 1988 годзе пастаноўку мне дыягназу «шызафрэнія». Сабраўся кансыліюм, які ўзначальваў прафэсар Волкаў. Перад тым як паставіць подпіс пад рэзалюцыяй, ён завагаўся: аргумэнты «за» й «супраць» клінчам сыйшліся ў ягонай галаве. Заўважыўшы гэта, доктар Ждановіч, які прадстаўляў мяне, сказаў: «Пацыент у 1987 годзе выставіў на публічны прагляд сваю карціну «Патрыярх, або Чырвоны Імпэратар», на якой у поўны рост быў намаляваны агалены чырвоны мужчына ў зялёным вянку на галаве з напятым сінім эрагаваным чэлесам. Паводле слоў мастака, агалены мужчына — сымбаль чырвонай імпэрыі, зялёны вянок — сымбаль ісламізацыі, а сіні пэніс — сымбаль крымінізацыі нашчадкаў імпэрыі». Прафэсар Волкаў выслухаў маналёг доктара Ждановіча, з палёгкай выдыхнуў і паставіў подпіс. Зноў, як вы бачыце, вырашальным аказалася слова.

Bismarck

Bismarck



Бісмарк. «Патрыярх»
Bismark . «Patriarch»

— Што сталася падставай для пастаноўкі вам дыягназу?

— Гэта быў час, калі на свабодных мастакоў, індывідумаў неабходна было накідваць аркан, а потым клеймаваць. Асоба не павінна быць свабоднай, бо невядома, чым гэта можа скончыцца. Таму трэба асобу «прыручыць». Для гэтага трэба накінуць пятлю — са слоў, ідавочна. «Шызафрэнія» — гэта адна пятля, «невменяемость» — другая і г. д. Вось і на мяне накінулі, расьпісалі, як жывёлу: вага, рост, холка, — так і мяне: якія карціны, дзе й чаго жадае, пра што думае. І нават зараз гэта можна выкарыстоўваць: калі што — пацягнуў за гэтую пятлю, і ўсё. Гэта сацыяльны аркан, які не пакідае мне магчымасьцяў узаемапаразуменьня з гэтым соцыюмам, вымушаючы змагацца за жыцьцё. Зараз я ўвогуле пастаўлены ва ўмовы татальнай блякады.

— Як прайшлі для вас пераходныя 1990-я?

— Ад калектыўнай дзейнасьці я адыйшоў. Зразумеў, што нашая мастацкая грамада пачынае моцна сацыялізавацца. Можа, яно так было й раней, але тады фантомы канчаткова зьніклі з маіх вачэй. У той момант, калі ў 1991-м пачаліся падзеі з танкамі ў Маскве, я быў у Піцеры на выставе «Сучасны аўтапартрэт». І раптам усё затрашчала. Вярнуўся ў Менск і пачаў сыходзіць ува *Untergrund*, капаць свой акоп — абасобіўся да таго, што проста нікога ня бачыў. Тым больш, зразумела, кожны пачаў вызначаць свае прыярытэты, нехта зьехаў, а я паставіў сабе задачу прарваць кацёл, які для мяне на гэты момант ужо канчаткова аформіўся.

— Але пэрыядычна вы пакідалі свой «акоп» і ладзілі мастацкія акцыі?

— Так, напрыклад, у 2007 годзе ў «Падземцы». Раней на розныя культурныя мерапрыемствы я патрапляў праз кагосьці: рыхтаваўся нейкі калектыўны праект з вызначанай канцэпцыяй, да якога я далучаўся. Калі ўсё пачало развальвацца, стаў перагледзець сваю пазыцыю. Трэба было зьмяняць мэтодыку мастацкай дзейнасьці, пераходзіць ад ляяльных акцыяў да культурна-тэрарыстычных. Рабіць акцыі індывідуальна, без папярэдніх узгадненьняў, дзейнічаць як ваенны мастак, праводзіць так званыя акцыі культурнага тэрору. У мяне нават быў лёзунг: «З усіх мастацтваў для нас найвышэйшы й пэрманэнтны — індывідуал-тэрарыстычны тэрор!» Пазьней гэтая ідэя набыла больш злавесныя адценьні, калі ў сьвеце падняў галаву палітычны тэрор: «Аль-Каіда», Басаеў і іншыя. Там ужо не адрозьнівалі, хто ты — палітычны тэрарыст ці мастак.

Калі я рыхтаваў акцыю ў «Падземцы», спачатку хацеў зрабіць яе больш правакацыйнай. Не казаць, што гэта сымбалічная акцыя, а проста ўзяць у захоп. Але падумаў, што зараз ёсьць мабільнікі, могуць выклікаць міліцыю, і снайпэр проста шлёпне мяне, не пытаючыся, сапраўдная ў маіх руках граната ці муляж. Таму я вырашыў абазначыць сымбалічны характар маёй акцыі. Але я лічу, што тая мая акцыя ўдалася, таму што выклікала ня проста эстэтычную рэакцыю, але глыбінную рэакцыю фундамэнтальнага страху. Былі тыя, хто актыўна выступіў супраць маіх дзеяньняў. Я ж назваў гэтую акцыю сымбаліцкай, дык чаму ж вы лякаецеся? Але, зразумела, сымбалі страшнейшыя за бомбу.

Другая акцыя была ў Бэрліне. Гэта ўвогуле сталася для мяне вельмі значнай падзеяй, таму што Нямеччына для мяне — сьвятая зямля. Калі пераадольваў памежныя бар'еры, мяне тры разы адкідвалі: то грошай няма, то з пашпартам праблемы. Нарэшце мне ўдалося прабіцца, і так атрымалася, што ў цягніку з Тэрэспалю да Шчэціну, першага прускага гораду, які зараз знаходзіцца на тэрыторыі Польшчы, я ехаў амаль адзін. Прыбыў туды, купіў мапу, і першы горад, які ўбачыў, — невялікае паселішча Бісмарк. Гэта быў знак. Містыка для мяне — гэта рэальнасьць. Да мяжы з сучаснай Нямеччынай праехаў на аўтобусе, потым выйшаў, таму што трэба было ўвайсьці пешшу, адбіць свой першы крок на гэтай зямлі. У Бэрліне я ўжо правёў непасрэдна акцыю — стварыў, так бы мовіць, трансэўрапейскую пупавіну паміж мінулым і будучым, каб аднавіць плод культуры. На месца, дзе стаяў даваенны помнік Бісмарку, я прыйшоў у вобразе Бісмарка зь ягонай выявай на шаломе. Такім чынам адбыўся момант злучэньня гэтай пупавіны, і працэс пайшоў. У вобразе Бісмарка я ўвогуле прайшоўся па ўсім Бэрліне. Апрануў свае понча з аўтарскімі піктаграмамі й надзеў шалом. Народ разьбягаўся, а я ішоў, як ледакол. Прайшоў каля Рэйхстагу, празь Ціргартэн на Унтэр дэн Ліндэн, хацеў дайсьці да Тахелесу, але трохі заблукаў. За Парызэр Пляц каля гатэлю «Адлон» убачыў галерэю «Валянтоўскі», такі эўрапейскі *Übergrund*. Там я правёў канец сваёй акцыі: стаў грукаць у вокны й дзьверы галерэі. Каля мяне пачалі зьбірацца людзі, я раздаваў свае піктаграмы. Падыйшоў паліцыянт і пацікавіўся, хто я й што тут раблю. Я сказаў, што мастак. А ён: «Чым дакажаце, што гэта вашыя карціны?» Я яму: «Глядзі, гэта я — і гэта я». Ён паглядзеў — і раптам: *«Das ist radikal. Nein radikal. Bitte, komm zu mir»*, — арыштаваў, зьняў понча, канфіскаваў усё. Так мае працы апынуліся, як я гэта называю, у Музэі новаарыйскага супраціву, у турме, дзе, напрыклад, Хонэкер сядзеў.

— Акцыя, з вашага пункту гледжаньня, завяршылася перамогай?

— Лічу, што так. Тым больш, важна, што яна, акрамя ўсяго, была прысьвечаная адной істотнай менавіта для *Schlachtmalerkunst'у* падзеі. Ёсьць яшчэ адна рэінкарнацыя нашай новай культуры — Манэргейм. Гэта для новай сучаснай альтэрнатыўнай культуры — бог, які рэальна быў і зьдзейсьніў свой цуд. Ён, я так лічу, займаўся менавіта мастацтвам. Акцыя ў Бэрліне прысьвячалася 70-м угодкам савецка-фінскай вайны. Гэта цуд, які быў зроблены ў нашыя часы, дзеяньне, якое прадвызначыла характар нашай эпохі. Манэргейм выявіў патэнцыял астралу ў зямным жыцьці. Зямное жыцьцё — гэта арытмэтыка: нас двое, а ты адзін, нас дзесяць, а вас двое, значыцца, мы мацнейшыя за вас. У падзеях савецка-фінскай вайны арытмэтыка не спрацавала, там быў толькі цуд: самалёты былі сто да аднаго, людзі — сто да аднаго. І Манэргейм, не зразумела — як, але выратаваў эўрапейскую культуру ад азіятаў. Ён паказаў слабасьць зямной арытмэтыкі, праявіў сваё мастацтва. А мастацтва — гэта й ёсьць магія.

Унівэрсум соцыюму, супраць якога ўсё жыцьцё змагаўся Бісмарк, сёньня яму сапраўды не пакідае ніякіх шанцаў. Летась увосень мастак стаў удзельнікам бойкі: трое супраць аднаго — у гэтым выпадку арытмэтыка ўзяла верх. Каб абараніць сваё жыцьцё, ледзь прытомны Бісмарк параніў аднаго са злачынцаў. Судзьдзя паверыў паказаньням гэтых трох асобаў, і ў выніку вінаватым стаўся мастак — чалавек без аніякага сацыяльнага статусу з дыягназам «шызафрэнія». Згодна з пастановай Фрунзэнскага суда Віталь Калгін (сапраўднае прозьвішча Бісмарка) павінен прайсьці прымусовае лячэньне ў спэцыяльнай установе ў вёсцы Гайцюнішкі для асобаў, што зьдзейснілі злачынства ў стане псыхічнага расстройства. Гэта месца, горшае нават за турму. Акрамя таго, што мастак будзе знаходзіцца разам з сапраўднымі злачынцамі-вар'ятамі, яму давядзецца праходзіць курс лекаваньня. За год рэгулярных ін'екцыяў нэўралептыкаў, што выкарыстоўваюцца ў гэтым «шпіталі», мазгі пацукоў страчваюць 20% актыўнага мазгавога рэчыва — гэта дакладна пацьверджаны навукай факт. Віталь Калгін асуджаны на 5 гадоў такога «лячэньня», што ставіць пад сумнеў ягонае нармальнае, чалавечае вяртаньне да вольнага жыцьця.



Віталь Калгін / Бісмарк. З цыклю праектаў «Прапаганда»
Vitaly Kalgin / Bismark . From the series of projects «Propaganda»

Адкрыты ліст
Старшыні Вярхоўнага Суда РБ Сукала В. А.,
Генэральнаму Пракурору РБ Васілевічу Р. А.

Я, Калгін Віталь, мастак-авангардыст, прадстаўнік плыні андэрграўнду, пастаўлены ў безвыходнае жыцьцёвае становішча высілкамі супрацоўнікаў падведамаснай Вам сыстэмы.

Іхнымі стараньнямі я, ахвяра злачынства, учыненага групай асобаў, ня толькі ператвораны ў злачынцу, але й пазбаўлены элемэнтарнага гарантаванага права паданьня ў вышэйпастаўленую інстанцыю касацыйнай скаргі. У гэтым выпадку мне не да паліткарэктнасьці — я буду называць рэчы сваімі імёнамі. (…)

Увосень мінулага году, а 2-й гадзіне ночы суботы (19.09), на мяне напалі чатыры п'яныя асобы, тры зь якіх мужчыны, што пачалі мяне зьбіваць, чацьвертая — жанчына зь іх кампаніі, якая назірала за гэтым. Прычынай сталася мая заўвага аб неабходнасьці заканчваць шумную бяседу. Кампанія зьбіралася ў суседа-кватэраздымшчыка, праводзіла сустрэчы да сьвітанку кожныя выходныя, на працягу двух месяцаў, ад моманту яго засяленьня, і дадзены мой зварот быў ужо трэці (папярэднія станоўчага выніку не далі). Тры маладыя мужчыны зьбівалі мяне заўзята, з ужываньнем палкі й камянёў. Каб ратаваць сабе жыцьцё ў сьмяротна небясьпечных варунках, я скарыстаў дзеля абароны два мэталічныя драты, якія патрапілі пад ногі каля сьметніцы («шылы», як іх назвала сьледчая). У выніку захадаў самаабароны адзін з нападнікаў атрымаў траўму лёгкага, што, урэшце, і стала прычынай заканчэньня зьбіцьця. Вынікам дзеяньняў нападнікаў сталіся мне восем пераломаў чэрапу. Траўма нападніка вымусіла ягоную кампаньёнку выклікаць патруль міліцыянтаў, і, калі тыя зьявіліся, дык уся групоўка выявіла надзвычайную спрактыкаванасьць і знаходлівасьць, бо вокамгненна я быў абвешчаны для работнікаў міліцыі нападнікам-ініцыятарам, іхны паранены сябрук — ахвярай, а яны — сьведкамі й пацярпелымі ад маёй агрэсіі. Я быў дастаўлены ў шпіталь, дзе меў працяглае лячэньне. Сьледчая Фрунзэнскага РУУС Кліменка Н. Н. адразу прыняла бок нападнікаў, таму маю справу, па маёй заяве не заводзіла, размаўляла зьняважліва й абразьліва, бо даручыла мне ў сваім сьледчым «спэктаклі» ролю клінічнага псыхапата, маньяка-імбэцыла, які чамусьці сьцьвярджае, што ён мастак, а маім супернікам-крыўдзіцелям, сапраўдным злачынцам, адвяла ролю паважаных чальцоў грамадзтва, якія пацярпелі ад злачынцы (у параўнаньні са злодзеямі, адзін зь якіх галоўны энэргетык МАЗа, другая — дырэктарка крамы прадуктаў, я ў яе вачах — нікчэмны маргінал!). Мяне яна скіравала на суд. псых. экспэртызу, якая яе стараньнямі зацьвердзіла неабходны для «драматургіі» яе сьледчага спэктаклю вэрдыкт — неўмяняльнасьць. 20.12.2010 г. справа была пакананая. Фрунзэнскі суд, што адбыўся 25.01.2011 г., штампаваў па трафарэце, зробленым сьледчай, свой вэрдыкт, якім пастанавіў накіраваць мяне на прымусовае лячэньне ў шпіталь строгага тыпу. (…)

Дарэчы, аб нармальнасьці… У касацыйнай скарзе я хадайнічаў аб прызначэньні, як мінімум, новай псых. суд. экспэртызы. Захворваньне мае стабільны характар, бяз страты мысьлiўнай функцыі й распаду асобы. Падзеі таго здарэньня я ўспрымаў адэкватна, разумеючы сэнс дзеяньняў сваіх і сваіх ворагаў-супернікаў (адчуваючы ўсё на ўласнай скуры падчас нанясеньня траўмаў; у адрозьненьне ад іх, быў цьвярозы). (…)

Такім чынам, маё пытаньне да Вас наступнае.

За што на самой справе службоўцы сьледча-судовай сыстэмы, падведамаснай Вам, так заўзята й згуртавана расчалавечваюць мастака-авангардыста Калгіна Віталя?

З павагаю
В. Калгін

«Пятля», што была накінутая на мастака яшчэ ў 1988 годзе, становіцца прычынай таго, што зараз, каб працягнуць сваю барацьбу, Бісмарку застаецца толькі адно — зьнікнуць. Ягоная гісторыя папаўняе скарбонку лёсаў сусьветных Дон Кіхотаў і Гамлетаў: чалавек з плястмасавым ружжом кідае выклік гэтаму сьвету, які паказвае яму свае гнілыя зубы й разявае на нягодніка пашчу.

…Я прачнуўся аднойчы й зразумеў, што ці гэты сьвет трахне мяне, ці я яго. Я гэта зразумеў і, плачучы, зьдзейсьніў свой выбар. А той дзіўны чалавек прачнуўся й сказаў, што ня згодны, што знойдзе свой, трэці шлях — лунаць над гэтым сьветам. Таму што, нават калі здолееш зьдзейсьніць гвалт над арытмэтыкай зямной, ты станеш яму падобны да яе.

Таму той чалавек раскінуў рукі, адштурхнуўся ад зямлі й скокнуў.

Палёт яго яшчэ ня скончаны.

P. S. Падчас падрыхтоўкі гэтага выпуску часопісу падзеі вакол Бісмарка разьвіваліся вельмі імкліва, таму цяжка ўявіць, што будзе адбывацца, калі нумар выйдзе з друку. На дадзены момант Бісмарк ужо знаходзіцца ў Гайцюнішках, новым адвакатам у Менгарсуд пададзеная Наглядная скарга з патрабаваньнем скасаваць пастанову суда й перагледзець справу. Чым гэта скончыцца, невядома, але беларуская арт-супольнасьць рыхтуецца да актыўнай абароны мастака: выступу з калектыўным лістом, а таксама пошуку незалежных праваабаронцаў. Таму што палёт ня скончаны.







BISMARCK: «Obecnie znajduję się w sytuacji całkowitego zablokowania»

W jego wykonaniu to nie jest zwykła realizacja twórczej koncepcji, jak jest to w przypadku rosyjskiej grupy artystycznej „War". On sam jest *Wojną*, ale wojną w stylu białoruskim. Jej sensem nie jest sama walka, ale wykorzystanie walki i ruchu oporu jako sposobu przetrwania w warunkach otaczającej rzeczywistości. Artysta-bojownik nie ma innej możliwości w takich realiach. Urzeczywistnił on w pełni koncepcję „bojownika". Jest to jego twórcza strategia, a zarazem taktyka wykonania pewnego dzieła. „Partyzantka" to jego droga i życie. W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku był znany jako Vitaly Rozhkov. Następnie, pod koniec dekady, w artystycznym podziemiu w Mińsku zaistniała nowa postać – Bismarck. Deklaracja tej postaci wyposażyła Rozhkova w broń. To był początek wojny. Osoba artysty w hełmie rzuciła wezwanie pokusom cywilizacji. Jej „demony" jeszcze w czasach Związku Radzieckiego zamknęły go w szpitalu za „niepoprawne" obrazy, co było wówczas dość popularnym sposobem radzenia sobie z buntownikami, myślącymi inaczej. Po upływie ponad dwudziestu lat, kiedy wydaje się, że czarne imperium poległo, „demony" ponownie mu nie odpuszczają...

- Czy to był przypadek, że wybrał Pan drogę artysty?

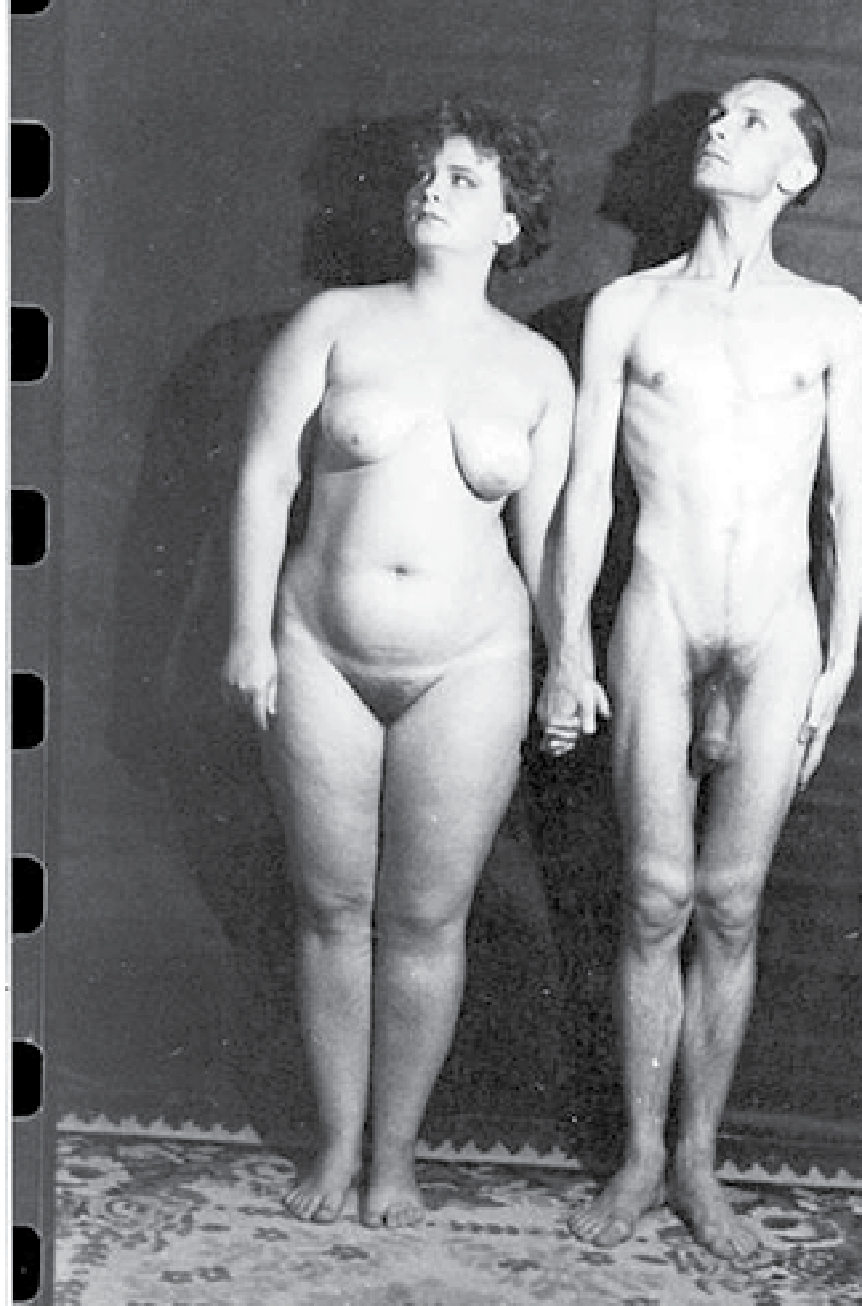
Bismarck: Jestem fatalistą, nie wierzę w spontaniczność. To wszystko zostało z góry nakreślone losem mego ojca, który przeżył „kocioł Stalingradu". W budynku, gdzie uczęszczałem do szkoły, w czasach wojny były niemieckie koszary. Myślę, że to były okoliczności, które przesądziły o moim kierunku twórczości oraz o „polowym" charakterze mojej sztuki – *Szlachtmalerkunst* (sztuka artystów-bojowników). To oczywiste, że nie miałem pojęcia na temat jej konkretnych form, ale od początku wiedziałem, że będzie to droga trudna, nie da się jej przejść „w cywilu". Mój pierwszy wykładowca sztuki był karierowiczem. Obserwowałem te całe okadzone realia kariery: drogie farby, kobiety, warsztat, pokazy, po prostu wszystkie insygnia bohemy. „Polowa" sztuka jest poza całą tą otoczką, brak jej „insygniów" społecznych. To jest podziemie albo underground, jest aspołeczna. Jest antagonizmem w relacji do społeczeństwa.

- W którym dokładnie momencie dokonał Pan takiego wyboru?

B.: Między drugim a trzecim rokiem studiów po raz pierwszy pojawił się Bismarck na zasadzie koncepcji, było to jednak tylko przeczucie. W ciągu całej dekady, w latach 1987–1988, Bismarck ukształtował się, powstał manifest Bismarcka. Było to dla mnie wytyczenie granicy, odgrodzenie się od „demonów" sztuki cywilnej i quasi-kultury. Pokonałem wszystkie pokusy bycia bohemą. To był moment eksplozji mojego malarstwa. Wcześniej moje prace pojawiały się od czasu do czasu. Więcej jeździłem do Moskwy, Petersburga – obserwowałem, poszukiwałem.

- Czy miał Pan świadomość tego, że nie jest to droga po prostu bycia tylko społecznym outsiderem. Były to jeszcze czasy Związku Radzieckiego i awangarda, sztuka radykalna była nie tylko odrzucana. Jej przedstawiciele mogli zostać nieźle ukarani.

B.: Rzeczywiście. Otrzymałem typowe dla Związku Radzieckiego wychowanie. Moi rodzice i szkoła dobrze wykonywali swój obowiązek propagatora obowiązujących idei, więc przez dość długi czas wierzyłem w radziecką ideologię. W pewnym momencie nadeszło oświecenie, moje życiowe katharsis, gdy zdałem sobie sprawę z tego, że dookoła są „dekoracje". Zbliżasz się, dotykasz „aniołów" – są iluzją. „Dekoracje" te były zaledwie dwuwymiarowe, na dodatek kiepskiej jakości. Wykryłem tę pułapkę, i musiałem z niej uciekać. Na swoje potrzeby określiłem tę sytuację jako „kocioł Stalingradu". Czerpiesz z życia i sądzisz, że jesteś wolnym człowiekiem, a jednak okazuje się, że jesteś w pułapce. Ta pułapka zmienia tylko formy. Pierwotnie jest taka delikatna, przyjemna, jest „bielą". Następnie dostrzegasz coraz to okrutniejsze jej przejawy. Nagle zdajesz sobie sprawę z tego, że to stalowy kocioł, który jest podgrzewany, a ty masz przydzieloną rolę „dania głównego". Ta interpretacja pomogła mi określić własny kierunek – wyjście z „kotła Stalingradu", powtórzyć ten wyczyn. Ponieważ, jak wcześniej wspomniałem, mój ojciec był w czasach wojny pod Stalingradem, przekazał mi to w genach. Cały nasz współczesny świat można postrzegać na zasadzie analogii, postrzegam więc naszą kulturę jako taki rozbudowany „kocioł Stalingradu", który ma kilka pierścieni blokady.



Віталь Калгін / Бісмарк. З цыклю праектаў «Прапаганда»
Vitaly Kalgin / Bismark . From the series of projects «Propaganda»

S.R.: ***Jakie wydarzenia miały miejsce w okresie od Vitaly Rozhkova do Bismarcka?***

B.: W tym czasie było kilka „akcji zwrotnych". Jeszcze na studiach, wydaje mi się w roku 1977, po raz pierwszy doświadczyłem uczucia przestrzeni oraz własnej w niej perspektywy. Wcześniej pracowałem, kierując się sugestią. Wtenczas naprawdę poczułem, że powinienem szukać własnej drogi. Rok 1980 był również decydujący, ponieważ radykalnie zmieniłem swój kierunek poszukiwań zawodowych – przystałem do awangardy, wykorzystując radykalny eksperyment. Do tego momentu przestrzegałem jeszcze formy akademickiej. Chociaż lepszym określeniem jest „pseudoakademickiej", ponieważ, moim zdaniem, akademia przestała istnieć w chwili wynalezienia fotografii. Również ważnym wydarzeniem dla mnie była wystawa młodzieżowa, która miała odbyć się w Pałacu Sztuk Pięknych. Wcześniej siedziałem w swoim „legowisku", poszukiwałem, nawiązałem kilka kontaktów z artystami sztuki alternatywnej. Wykonałem serię obrazów graficznych i wreszcie zdecydowałem się na dokonanie „rozpoznania walką". Nie pamiętam, z jakiej okazji ta wystawa była organizowana, ale był to wstęp do grona artystów i kariery. Przed zgromadzoną komisją rozłożyłem swoje prace. Jedna z tych prac Jabłko i mol, nawiasem mówiąc, przetrwała, resztę spaliłem. Na sali zapadła cisza, a Sharangovich, który stał na czele komisji, ogłosił werdykt: „Czy rozumie pan, że to nie jest sztuka!". „To nie jest sztuka?" – spytałem. – „Tak to jest". Zabrałem swoje prace i wróciłem do „legowiska". Od roku 1983, od czasu od czasu, organizowałem pewne wydarzenia, malowałem, rysowałem. W tym samym czasie ożywiło się podziemie kulturalne w Mińsku. W roku 1987 poczułem, że Bismarck jest bardzo blisko. Nagle eksplodowało moje malarstwo, ukształtowała się moja ideologia, dokładnie sprecyzowałem pole walki.

- Z jakiego powodu wybrałeś Bismarcka?

B.: Moim zdaniem, jest to najwybitniejsza postać, fundament kultury niemieckiej, która z kolei stanowi fundament kultury europejskiej. Postać ta, według mnie, jest opiekunem schlachtmalerów (artystów-bojowników). Malarstwo jest z kolei aspektem natury demiurgicznej, siły twórczej. Bismarck jest więc demiurgiem, symbolem.

- Jaką więc przyjął Pan rolę, określając się Bismarckiem?

B.: Sam tego nie wymyśliłem. Pseudonim ten przylgnął do mnie po stworzeniu manifestu Bismarcka. Bismarck był, z jednej strony, rzeczywistą postacią, z drugiej – ikoną, skupiającą intelektualne, mentalne, mistyczne idee. Dla mnie rzeczywistość istnieje w dwóch płaszczyznach – jako świat społeczeństwa i sztuki. Świat otaczający jest światem społeczeństwa, który kieruje się własnymi prawami, ma swoje priorytety – kariera, rodzina, dzieci. Jego przeciwieństwem jest świat sztuki. Według mnie są to antytezy, istniejące antagonizmy. Innym poziomem antagonizmu jest wymowa, język, którym się posługują. Wymową świata społeczeństwa jest słowo, wymową sztuki – obraz. Społeczeństwo funkcjonuje zgodnie z uniwersalną zasadą, ujętą w Biblii: „Na początku było słowo, i Bogiem było słowo, i Słowo było u Boga". W rzeczywistości jest to fałszywa ideologia, która służy społeczeństwu i tworzy świat złudzeń. Prawdziwe dzieło sztuki, awangardy, oczywiście, posługuje się innym paradygmatem, który brzmi: „Na początku był obraz, obraz był z Boga, i obraz był bogiem". Te dwa paradygmaty, wymowa słowa i wymowa obrazu, są również w nieustającym antagonizmie. Ale dziś sytuacja jest tak skomplikowana, że wszechświat został zdominowany przez świat społeczeństwa, co implikuje despotyzm słowa w relacji do obrazu. Wymowa obrazu, która w przeciwieństwie do dominującej wymowy słowa jest w zaniku, jest tą moją ideą, wymową, którą się posługuję, rozwijam, o którą walczę. Wymowa społeczeństwa jest odcięta od wymowy sztuki „bezużyteczną skałą". Swoją główną misję, którą wypełniam przez moje prace, postrzegam w budowaniu mistycznych przejść, dzięki którym można nawiązać łączność ze światem sztuki. Mój punkt postrzegania rzeczywistości, miejsce bytu oraz walka w kulturze jest to przysłowiowy kilof, którym kopię przejścia, a każda z moich prac to kolejny krok w kierunku tworzenia przestrzeni dla nowoczesnej sztuki. Moim zdaniem, przyszłość należy do świata sztuki. Świat społeczeństwa jest takim dodatkiem, guzem na ciele świata sztuki. Mam na myśli prawdziwą sztukę – tę w podziemiach. Ponieważ ta inna to sztuka skorumpowana, produkująca wyroby rzemieślnicze, również zdominowana przez słowo. Na „globalnych targach sztuki" nie ma znaczenia wartość pracy, tylko wypowiedź ekspertów i nazwisko autora... Dodam przy okazji, na potwierdzenie swoich wypowiedzi, że wymowa obrazu ma przewagę nad wymową słowa. Udowodnionym faktem naukowym jest to, że 90 procent informacji człowiek otrzymuje za pośrednictwem obrazu. Dziwne, że jednak w społeczeństwie 99 procent przestrzeni jest zajęte przez słowo, a obraz jest słowu podporządkowany.

- Kto jest, Pana zdaniem, wrogiem sztuki „polowej"?

B.: Są to przeciwnicy nowoczesnej sztuki, schlachtmalerkunstu albo awangardowej sztuki wojennej. To są hegemoni czołówki, którzy przywłaszczyli wszystkie czołowe pozycje kulturowe i materialne. Starają się manipulować społeczeństwem. Wymowa słów to jest instrument, który działa. Mam na myśli tych pseudoproroków, te klany polityków-demagogów, którym tak doskonale przy pomocy słów wychodzi podburzanie ludzi, społeczności przeciwko sobie, społeczeństwa przeciwko sztuce.

- Jak wyglądało „podziemie" w Mińsku w okresie pierestrojki?

B.: Był to bardzo ciekawy okres, w tej chwili nawet nie mam porównań. Myślę, że powodem takiej oceny była nie tylko moja ówczesna młodość. Pozycja komunistów była wtedy bardzo mocna, dziś zresztą jest podobnie, tyle że występują w innej postaci. Wtedy było trochę inaczej – nie chodziło o pieniądze, ważniejsze były idee. Pojawiały się różnego rodzaju upiory, na przykład upiór liberalizmu. Teraz jest to oczywiste, że to był pseudoliberalizm. Jednak czuło się demona Związku Radzieckiego. Istniał wyraźny podział w walce: byli ci czarni, a ci biali, jedni – groźni, drudzy – niegroźni itp. Krótko mówiąc, życie tętniło. Myśliciele, poszukiwacze prawdy, to oczywiste, byli w podziemiu, ale w tamtym czasie jakiś magnes przyciągał nas do siebie nawzajem. Po raz pierwszy, na przykład, wydaje mi się w roku 1983, zaprezentowałem swój obraz na niezależnej wystawie, zresztą ten sam Jabłko i mol. Właśnie rozpoczął się okres transformacji społeczeństwa, następujący po epoce Breżniewa. Na tej mianowicie wystawie przedstawił mi się Igor Kashkurevich. Poznałem w tym czasie też innych artystów. Układaliśmy plany swoich wspólnych wystaw, dyskutowaliśmy na temat sztuki. Krótko mówiąc, atmosfera była pasjonująco-optymistyczna. Ktoś jeszcze miał nadzieję wspiąć się na wyżyny artystycznej czołówki i zlikwidować odgórnie lokalnych hegemonów, żeby wskoczyć na ich miejsce. Wtedy już wydawało mi się, teraz myślę podobnie, że jest to chwiejny grunt. Ponieważ w istocie bycie na ich pozycji oznacza stać się jak oni, nawet będąc artystą awangardowym. Moim zdaniem, awangarda jako rewolucja, jak było to w momencie popularyzacji fotografii na początku XX wieku, kiedy funkcjonowała radykalna awangarda sztuki, obecnie w ogóle nie istnieje. Dzisiaj wszystko dzieje się automatycznie według pewnego algorytmu: postmodernizm, następnie postpost-, anty- itp. Brakuje wartości, o które należałoby walczyć. Cały czas coś ulega zmianie i ta ciągła zmiana już jest rutyną. W ogóle charakterystyczną cechą sztuki współczesnej jest abstrakcja, więc chodzi o to, że sztuka jest wciągnięta w dokonywanie pewnej formalnej transformacji, dostarczanie wynalazków. Pomija jednak istotne momenty życia. Moim zdaniem, to wszystko jest manipulacją tych czołowych hegemonów. Z tych powodów lepiej siedzieć „cicho", budując swoje przejścia między czołówką i undergroundem, społeczeństwem i sztuką. Wtedy, w roku 1980, było też inaczej: zaczynały tworzyć się pewne ośrodki porozumienia, czuło się wsparcie, pewną wspólnotę i życzliwość. Dla mnie to dość szybko się skończyło, ponieważ zdałem sobie sprawę z tego, że społeczeństwo zaczyna sięgać po tę płaszczyznę. Środowisko twórcze zaczęło się przekształcać, ponieważ potrzebowało pieniędzy, wyjeżdżało za granicę, rzucało się na sprzedaż swoich obrazów. Potraktowałem to nie tyle jak zdradę, bardziej jako upadek. Nasze drogi się rozeszły.

- Jaką rolę w Pana dorobku odegrał Patriarcha? Czy to był manifest?

B.: Nie nazwałbym tego manifestem. Był to klucz do sukcesu lub, posługując się wojskową terminologią, zdobycie kluczowej pozycji albo dokonanie zwrotu akcji. Przed Patriarchą już miałam takie momenty zwrotne, ale ta praca, powiedziałbym, była decydująca, ponieważ trafiłem na opór.

- Jak ta praca została przyjęta przez kolegów i publiczność?

B.: Nerwowo: jedni przyjęli ją na wesoło, w zasadzie reakcją był histeryczny śmiech, inni – agresywnie. Nawet gazeta tego nie pominęła. Był taki specjalista wśród lokalnych agentów KGB zajmujący się artystami awangardowymi. Napisał do gazety „Mińsk Wieczorem" („Evening Minsk"), że Patriarcha jest doskonałym przykładem pornografii. Obraz ten w rzeczywistości był rozstrzygający w moim życiu, ponieważ z powodu jego prezentacji w 1988 roku uzyskałem diagnozę „schizofrenia". Zostało wyznaczone konsylium lekarskie, któremu przewodniczył profesor Volkov. Przed podpisaniem rezolucji zawahał się, ponieważ argumenty za i przeciw spiętrzyły się w jego głowie. Widząc to, reprezentujący mnie lekarz Zhdanovich dodał: „Pacjent w 1987 roku wystawił na widok publiczny obraz pod tytułem Patriarcha lub Czerwony Imperator. Obraz ten przedstawiał całą postać nagiego czerwonego mężczyzny w zielonym wieńcu na głowie z niebieskim sterczącym penisem w stanie erekcji. Według artysty nagi mężczyzna to symbol czerwonego imperium, zielony wieniec to symbol islamizacji, a niebieski penis to symbol kryminalizacji potomków imperium". Profesor Volkov wysłuchał monologu Zhdanovicha, z ulgą odetchnął i podpisał. Jak widać, znów decydujące było słowo.

- Co było podstawą takiej diagnozy?

B.: To był czas, kiedy niezależnych artystów trzeba było trzymać w ryzach, żeby następnie ich piętnować. Osoba nie powinna być wolna, ponieważ nie wiadomo, czym się to mogło skończyć. Konieczne było, aby taką osobę „oswoić", zarzucając „pętlę", chodziło o pętlę „słowną", oczywiście. „Schizofrenia" to jedna pętla, „szaleństwo" to druga pętla itp. Mnie również uwiązano, opisano jak zwierzę – wagę, wzrost w kłębie; w moim przypadku chodziło o obrazy, oczekiwania, sądy. Jest to narzędzie, które dziś również można wykorzystać, jeżeli coś jest nie po myśli, ciągnie się za pętlę i wraca do porządku. Jest to pętla społeczna, która nie daje mi żadnej możliwości porozumienia się z tym społeczeństwem, zmuszając do walki o przetrwanie. Obecnie w ogóle znajduję się w sytuacji całkowitej blokady.

- Jak pamięta Pan przejściowe lata dziewięćdziesiąte?

B.: Wycofałem się z pracy zespołowej. Zdałem sobie sprawę z tego, że nasze środowisko artystyczne uspołecznia się. Może to miało miejsce już wcześniej, ale to był dla mnie moment utraty wszelkich złudzeń. Gdy w 1991 roku rozpoczęły się wydarzenia w Moskwie i czołgi wkroczyły do miasta, byłem w Petersburgu na wystawie „Autoportret współczesne". Nagle wszystko się rozpadło. Wróciłem do Mińska, zapadłem się w podziemiach, okopałem się w swoim legowisku – zdystansowałem się od tego stopnia, że po prostu z nikim się nie spotykałem. Tym bardziej że każdy zaczął wytyczać swoje priorytety, niektórzy wyjeżdżali. Wyznaczyłem już wtedy sobie misję: „przełamać kocioł", który dla mnie w tym czasie został ostatecznie ukształtowany.

- Od czasu do czasu opuszczał Pan jednak swoje „okopane legowisko" i organizował wydarzenia artystyczne?

B.: Tak, dopiero w 2007 roku „Underground". Wcześniej byłem zapraszany na różne imprezy kulturalne. Na takie okazje były przygotowywane pewne wspólne projekty z określoną koncepcją, w które się angażowałem. Gdy wszystko zaczęło się rozpadać, zrewidowałem swoją sytuację. Należało zmienić sposób działalności artystycznej, zastąpić imprezy lojalnościowe akcjami kulturalno-terrorystycznymi. Organizować akcje indywidualne, bez poprzedzających uzgodnień, działać jak artysta-bojownik, inicjować tzw. akcje terroryzmu kulturowego. Miałem nawet hasło: „Ze wszystkich sztuk najwyższą i permanentną jest indywidualny terrorystyczny terror!". Później ta idea zaczęła mieć bardziej złowrogi wydźwięk, gdy świat zobaczył terror polityczny – Al-Kaidy, Basayeva i in. Przestało się rozróżniać, kto jest kim: czy jesteś politycznym terrorystą, czy artystą. Podczas przygotowania kampanii „Underground" pierwotnie miałem pomysł bardziej prowokujący. Nie informować, że jest to działanie symboliczne, ale po prostu zorganizować atak. Pomyślałem jednak, że są teraz telefony komórkowe, mogą zadzwonić po milicję i snajper po prostu mnie zestrzeli, nie pytając, czy mam w ręku granat prawdziwy, czy fałszywy. Postanowiłem więc zaznaczyć symboliczny charakter mojej akcji. Jednak uważam, że akcja została uwieńczona sukcesem, ponieważ wywołała nie tylko reakcję estetyczną, ale wydobyła głębokie uczucie strachu. Byli tacy, którzy aktywnie sprzeciwiali się moim działaniom. Cóż, przecież z góry określiłem symboliczny charakter działań, więc z jakiego powodu się bać? Właśnie. Symbole są gorsze niż bomby.

Drugie wydarzenie miało miejsce w Berlinie. W ogóle było to dla mnie niezwykle ważne wydarzenie, ponieważ Niemcy postrzegam jako ziemię świętą. Podczas pokonywania granicy odrzucili mnie ze trzy razy: a to z powodu braku pieniędzy, a to przez problemy z paszportem. Gdy wreszcie udało mi się ją przekroczyć, pojechałem pociągiem z Terespola do Szczecina, pierwszego pruskiego miasta, które obecnie należy do Polski, podróżowałem w przedziale prawie przez cały czas sam. Po przyjeździe kupiłem mapę i pierwszym miejscem, które zwiedziłem, była wieża Bismarcka. To był znak. Taka wróżba dla mnie to jest autentyzm. Do granicy obecnych Niemiec dojechałem autobusem. Następnie trzeba było piechotą wejść do Niemiec, żeby poczuć swoje pierwsze kroki na tej ziemi. Akcję przeprowadziłem bezpośrednio w Berlinie. Chodziło o stworzenie, można by tak rzec, „transeuropejskiej pępowiny", połączenia między przeszłością i przyszłością, aby przypomnieć o owocach kultury. W miejsce, gdzie przed wojną stał pomnik Bismarcka, przyszedłem ucharakteryzowany na Bismarcka, z wizerunkiem Bismarcka na hełmie. Właśnie to był ten moment połączenia z pępowiną, i akcja się rozpoczęła. Tak ucharakteryzowany przespacerowałem się po całym Berlinie. Miałem na sobie poncho z piktogramami swoich prac,

na głowie hełm. Ludzie się rozpraszali, a ja kroczyłem niby lodołamacz. Minąłem Reichstag, przez Tihrgarten ulicą Unter der Linden chciałem dotrzeć do Tacheles, ale trochę się zgubiłem. Za placem Pariser, w pobliżu hotelu Adlon, spostrzegłem Walentowski Galerien – taka europejska czołówka kultury. Tam zakończyłem akcję, waląc w okna i drzwi galerii. Wokół zaczęli się gromadzić ludzie, rozdawałem im swoje piktogramy. Podszedł policjant i zapytał, kim jestem i co tutaj robię. Powiedziałem, że jestem artystą. Odrzekł: „Jak mogę udowodnić, że to są moje obrazy?". Odparłem: „Spójrz, to jestem ja i to jestem ja". Spojrzał i nagle powiedział: „Das ist radikal. Nein radikal. Bitte, komm zu mir". Zostałem aresztowany, zdjął mi poncho, wszystko zostało skonfiskowane. Takim sposobem moje prace trafiły, jak to nazywam, do Muzeum Nowoaryjskiego Sprzeciwu, do więzienia, gdzie, powiedzmy, był więziony Honecker.

- Czy akcja z Pana punktu widzenia odniosła zwycięstwo?

B.: Sądzę, że tak. Tym bardziej jest to istotne, że akcja ta była dedykowana przede wszystkim bardzo aktualnemu wydarzeniu w kulturze, zwłaszcza dla schlachtmalerkunsta. Jest jeszcze jedna postać naszej nowej kultury – Mannerheim. Jest idolem nowoczesnej kultury alternatywnej, który żył i w rzeczywistości dokonał cudu. Sądzę, że uprawiał sztukę. Akcja w Berlinie była poświęcona siedemdziesiątej rocznicy wybuchu wojny rosyjsko-fińskiej. To był cud, który miał miejsce w naszej epoce, wydarzenie, które przesądziło o charakterze naszych czasów. Mannerheim ujawnił potencjał mistyki w ziemskim życiu. Życie było arytmetyką: nas jest dwóch, a ty jesteś sam, nas jest dziesięcioro, a was tylko dwóch, to znaczy, że siła jest po naszej stronie. Wydarzenia wojny rosyjsko-fińskiej udowodniły, że arytmetyka nie działa. To był tylko cud: samoloty – sto do jednego, ludzie – stu do jednego. I Mannerheim cudem uratował kulturę europejską przed Azjatami. Udowodnił słabość arytmetyki, zaprezentował swoją sztukę. Sztukę, która jest mistyką.

Świat „społeczeństwa", z którym Bismarck walczył przez całe życie, aktualnie naprawdę zabiera mu ostatnią szansę. Jesienią ubiegłego roku artysta został uczestnikiem bójki: trzech do jednego – w tym przypadku arytmetyka zwyciężyła. Broniąc swojego życia, ledwo przytomny Bismarck zranił jednego z przestępców. Sędzia, biorąc pod uwagę zeznania tych trzech osób, orzekł winę artysty – osoby bez żadnego statusu społecznego, z rozpoznaniem schizofrenii. Uchwałą Frunzienskiego Sądu Rejonowego Vitaly Kalgin (prawdziwe nazwisko Bismarcka) musi przejść przymusowe leczenie w szpitalu psychiatrycznym specjalnego typu, taki szpital-więzienie – miejsce nawet gorsze niż więzienie. W ciągu roku regularnych zastrzyków z neuroleptykami mózg szczura traci 20 procent aktywności. Fakt ten jest dość dobrze udokumentowany. Vitaly Kalgin jest skazany na pięć lat takiego „leczenia". Są więc podstawy, aby wątpić, czy wróci normalnie do wolnego życia.



List Otwarty
Przewodniczący Sądu Najwyższego RB W. Sukala,
Prokurator Generalny RB R. Vasilevich

Ja, Vitaliy Kalgin, artysta awangardowy, przedstawiciel nurtu undergroundu, jestem w sytuacji bez wyjścia, którą zawdzięczam staraniom pracowników aparatu pod Pana jurysdykcją.

Dzięki ich staraniom, będąc ofiarą przestępstwa, popełnionego przez grupę ludzi, zostałem oskarżony jako przestępca, a nawet pozbawiono mnie podstawowego zagwarantowanego prawa oraz możliwości złożenia apelacji do wyższej instancji. W takim przypadku nie będę zwracać uwagę na polityczną poprawność, tylko przedstawię stan faktyczny. […]

Jesienią ubiegłego roku, o 2 godz. w nocy w sobotę (19.09) zostałem zaatakowany przez cztery osoby pod wpływem alkoholu. Trzech mężczyzn zaczęło mnie bić, czwarta, kobieta, należąca do tej grupy obserwowała. Powodem wywołania ich agresji była moja uwaga o konieczności zakończenia głośnych rozmów. Osoby te co weekend odwiedzały sąsiada wynajmującego mieszkanie obok i imprezowały do rana. Trwało to przez okres 2 miesięcy od momentu jego zamieszkania. Poczyniona uwaga pod ich adresem była już trzecia, poprzednie pozytywnego wyniku nie odniosły. Trzech mężczyzn biło mnie z namaszczeniem, wykorzystując kije i kamienie. Próbując się ratować, w sytuacji zagrożenia życia użyłem we własnej obronie dwóch metalowych prętów, na które natrafiłem przypadkowo przy śmietniku („szydła", jak je określiła śledcza). W wyniku użycia środków samoobrony jeden z napastników został lekko ranny, i to było wreszcie powodem zakończenia bicia. Działania napastników spowodowały u mnie osiem złamań czaszki. Zranienie atakującego zmusiło jego kolegów do zadzwonienia po milicję. Gdy przyjechał patrol, cała grupa, wykazując się niezwykłym sprytem i doświadczeniem, od razu okrzyknęła mnie wobec milicjantów napastnikiem i inicjatorem bójki, ich ranny kolega został ofiarą, a oni świadkami i ofiarami mojej agresji. Zostałem przewieziony do szpitala, gdzie przeszedłem długotrwałe leczenie. Śledcza Frunzienskiego Rejonowego Wydziału Spraw Wewnętrznych N. Klimenko od początku stanęła po stronie napastników. Z tego powodu na podstawie mojego oświadczenia nawet nie rozpoczęła dochodzenia, rozmawiała ze mną lekceważąco i obraźliwie. W jej „spektaklu" dochodzeniowym odegrałem rolę psychopaty, maniaka-debila, który z niezrozumiałych przyczyn twierdzi, że jest artystą. Moi przeciwnicy-agresorzy, autentyczni przestępcy, odegrali rolę szanowanych obywateli społeczeństwa, którzy zostali ofiarami przestępstwa. (Porównując: jeden z przestępców jest głównym energetykiem zakładów MAZ, druga to dyrektor sklepu spożywczego, a ja w oczach śledczej byłem bezwartościowym marginesem społecznym). Zostałem skierowany przez p. śledczą do sądowej ekspertyzy psychiatrycznej, która dzięki jej wysiłkom zatwierdziła odpowiedni do jej dochodzeniowego „scenariusza" werdykt – niepoczytalność. Tak więc 20.12.2010 sprawa została przegrana. Rozprawa w sądzie rejonowym, która odbyła się 25.01.2011 r. według szablonu narzuconego przez śledczą, została zakończona skierowaniem mnie na przymusowe leczenie w specjalnym szpitalu psychiatrycznym. [...]

Nawiązując do poczytalności... W swojej apelacji wystosowałem prośbę o, przynajmniej, ponowną sądową ekspertyzę psychiatryczną. Przebieg mojej choroby jest stabilny, bez zaburzenia procesów myślowych oraz degradacji osobowości. W trakcie tamtych wydarzeń reagowałem adekwatnie, właściwie pojmując sens tego, co się dzieje, skutki swoich czynów i działania moich przeciwników (w trakcie kolejno zadawanych ciosów wszystko odczuwałem na własnej skórze; w przeciwieństwie do nich byłem trzeźwy). [...]

Wobec tego mam pytanie do Pana następującej treści.

Za jakie czyny tak naprawdę urzędnicy wydziału dochodzeniowo-śledczego wymiaru sprawiedliwości pod Pana jurysdykcją tak gorliwie i zespołowo pozbawili ludzkich praw awangardowego artystę Vitaly Kalgina?

Z poważaniem, V. Kalgin



„Pętla", zarzucona na szyję artysty jeszcze w 1988 roku, powoduje, że w tej sytuacji, jeśli Bismarck chce prowadzić walkę dalej, ma tylko jedno wyjście – zniknąć. Jego historia dodaje kolejny wątek do niekończącej się powieści o losach światowych Don Kichotów i Hamletów. Człowiek z dziecinnym pistoletem rzuca wyzwanie całemu światu, a ten otwiera swoją paszczę pełną zepsutych zębów i chce go pożreć.

...Obudziłem się pewnego dnia i zrozumiałem: albo ten świat mnie pieprznie, albo będzie odwrotnie. Uświadomiłem to i, płacząc, dokonałem wyboru. A ten dziwny mężczyzna, gdy się obudził, powiedział, że się na to nie zgadza, że znajdzie swoją drogę, a mianowicie wzniesie się ponad ten świat. Nawet jeśli zdołasz siłą pokonać arytmetykę ziemi, upodobnisz się wtedy do niej.

Takim sposobem człowiek ten rozłożył ramiona i, wypchnięty z ziemi, uniósł się w górę. Szybowanie jego jeszcze nie się skończyło.



Віталь Калгін / Бісмарк. З цыклю праектаў «Прапаганда»
Vitaly Kalgin / Bismark. From the series of projects «Propaganda»



Артур Клінаў. «Палац Афіцэраў». 2003
Artur Klinau. «The Officers Palaceю». 2003

Калі камуністычная Ўтопія — праект пабудовы ўсеагульнага Шчасьця, то яе Ідэальны Горад павінен канструяваць эстэтыку Шчасьця, канфігурацыя якой залежыць ад уяўленьня пра Шчасьце стваральнікаў гэтай Утопіі. Эстэтыка Мрояў дзяржавы рабочых ды сялянаў так ці інакш стасавалася з тым, чаго раней былі пазбаўленыя прыгнечаныя клясы, з марамі пра прыгожае, заможнае жыцьцё. Чалавек камуністычнай будучыні павінен жыць не ў халупах, але ў цудоўных палацах, якія абрамляюць дзівосныя паркі з фантанамі й прыгожымі скульптурамі. Паміж палацамі мусяць раскінуцца шырокія вуліцы-алеі, аточаныя экзатычнымі кветкамі ды зялёнай дрэваў. У найбольш важных месцах Гораду Сонца зьмяшчаюцца вялізарныя плошчы, на якіх шчасьлівыя жыхары зьбіраліся б для вясёлых карнавалаў і ўсеагульных парадаў.

Галоўнай вуліцай новага Гораду стаў Праспэкт, які назвалі ў гонар вярхоўнага Бога імем Сталіна, але потым зьмянілі ў імя іншага Бога — Леніна. Калі багоў зрынулі, яна сталася Праспэктам Скарыны, затым Незалежнасьці. Аднак найбольш адпаведнай была б для яе назва Праспэкт Сонца, паколькі пракладзена яна з захаду на ўсход і арыентавана на ўсход Сонца, на тое месца, дзе, паводле задумы, і павінен быў месьціцца Горад Сонца, галоўны алтар Краіны Шчасьця — Масква. Даўжыня Праспэкту сёньня дасягае васямнаццаці кілямэтраў. Ідэальнаму Гораду належыць меншая частка яго працягласьці, адлегласьць якой з захаду на ўсход усяго восем кілямэтраў. Асаблівасьць галоўнай вуліцы Гораду ў тым, што ў папярэчніку яна ўяўляе сабой залатое сячэньне.

На Праспэкце каскадам зьмясьціліся гіганцкія плошчы: Леніна (Мудрасьці), Сталіна (Мэтафізыка), Перамогі (Вікторыі), Коласа (Калёса) і Калініна (Любові). Плошча Брамаў Гораду Сонца — трохі ўбаку ад галоўнай восі. Яна вянчае дзьве вуліцы, што ідуць паралельна Праспэкту — Маркса й Кірава. У Кампанэлы Горад Сонца меў сем акружнасьцяў. У Сонечным Горадзе Мрояў іх усяго шэсьць — шэсьць акружнасьцяў-пляцаў. Гэтая неадпаведнасьць, мабыць, лягічная, бо не сямёрка лічба Гораду Сноў.

Калі рухацца ад плошчы Леніна, самай вялікай з шасьці, на ўсход, то Праспэкт пачнецца па правую руку ад вас Палацам Пошты. Абмінуўшы некалькі Народных Палацаў, па левую руку вы ўбачыце Палац Дзяржбясьпекі, які займае ў глыбіню Гораду цэлы квартал. На Праспэкт выходзяць яго цэнтральны партал, колькі непрапарцыйна груваcткіх калёнаў ды ратонда на даху, якую, як кажуць, сам Цанава дадаў да праекту. Паводле чуткак, Палац Дзяржбясьпекі мае столькі ж паверхаў пад зямлёю, колькі наверсе, і ад яго ідзе доўгі тунэль у Пішчалаўскі Замак. Пішчалаўскі Замак — гэта Таўэр Гораду Сонца, старадаўняя гарадзкая вязьніца, што збудавана як замак у пазамінулым стагодзьдзі. Побач зь ёю тырчыць Шэры Зуб — высачэзны архіў Міністэрства Ўнутраных Справаў. Разам зь вязьніцай ён вянчае кампазыцыю кафкіянскага Замку, што самотна стаіць на гары, недалёка ад Праспэкту.

Калі вы абмінеце яшчэ некалькі Народных Палацаў, Палац Гандлю й Палац Цэнтральнага Банку, перад вамі расступіцца галоўная Плошча Гораду Сонца. Усё, што ёсьць на ёй, належыць Мэтафізыку. Раней тут стаяла і гіганцкая статуя галоўнага Мэтафізыка Краіны Шчасьця. Цяпер на Плошчы месьцяцца Палац Прэзыдэнта — былы Палац Партыі, Палац Рэспублікі, Музэй Вайны, Палац Прафсаюзаў, Тэатар ды Палац Афіцэраў. У час апошняй Вайны тут было месца публічных пакараньняў. У старадаўнім Аляксандраўскім сквэры, ля фантану Хлопчыка зь Лебедзем, стаялі шыбеніцы, на якіх вешалі партызанаў. Поруч месьцяцца Трыбуны з граніту. На іх узыходзілі лідэры Партыі падчас парадаў. Што праўда, вялікія сьвяточныя шэсьці адбываліся й на суседняй Плошчы Мудрасьці. Тады там усталёўвалі часовыя трыбуны, якія абцягвалі кумачом, побач са статуяй Леніна.

Фрагменты з раману Артура Клінава
«Малая падарожная кніжка па Горадзе Сонца»

Artur Klinau, Fragmenty z powieści
«Przewodnik po Mieście Słońca»
Przełożyła Małgorzata Buchalik
WYDAWNICTWO CZARNE. Wołowiec 2008



Артур Клінаў. «Цені вуліцы Леніна». 2003
Artur Klinau. «Shadows of Lenin Street». 2003

Jeśli komunistyczna Utopia jest projektem budowy powszechnego Szczęścia, jej Idealne Miasto musi wyznaczać kierunek całej estetyce Szczęścia, której konfiguracja zależy od tego, jak twórcy Utopii wyobrażają sobie owo Szczęście. Estetyka Marzeń państwa robotników i chłopów tak czy inaczej wiązała się z tym, czego wcześniej pozbawione były uciskane klasy – z marzeniami o pięknym, sytym życiu. Człowiek komunistycznej przyszłości miał mieszkać już nie w lepiankach, ale we wspaniałych Pałacach, otoczonych wspaniałymi Parkami, Fontannami i Rzeźbami. Między Pałacami biec miały szerokie zielone aleje, obsadzone egzotycznymi kwiatami i drzewami. W najważniejszych punktach Miasta Słońca leżą gigantyczne place, na których szczęśliwi mieszkańcy mieli bawić się i uczyć podczas karnawałów i parad.

Główną ulicą nowego Miasta stał się Prospekt, nazwany na cześć najwyższego Boga Prospektem Stalina, a później przechrzczony na Prospekt innego Boga, Lenina. Kiedy obalono Bogów, został Prospektem Skaryny, a później Niezależności. Powinien jednak nazywać się Prospektem Słońca, biegnie bowiem z zachodu na wschód, ku wschodzącemu słońcu, ku miejscu, gdzie miało kiedyś wyrosnąć prawdziwe Miasto Słońca, najważniejszy ołtarz Krainy Szczęścia – nowa Moskwa. Dzisiaj Prospekt ma długość osiemnastu kilometrów, z czego osiem przypada na Idealne Miasto. Spośród innych ulic wyróżnia się również tym, że budując go, zastosowano regułę złotego podziału.

Prospekt przecinają kaskadą gigantyczne place – Lenina (Mądrości), Stalina (Metafizyka), Zwycięstwa (Wiktorii), Kołasa (Kolosa) i Kalinina (Miłości). Plac Wrót leży nieco z boku w stosunku do centralnej osi Miasta Słońca. Wieńczy on dwie ulice, biegnące równolegle do Prospektu – Marksa i Kirowa. U Campanelli Miasto Słońca składało się z siedmiu kręgów. W Słonecznym Mieście Marzeń jest ich tylko sześć – sześć Placów- kręgów. Różnica jest zresztą zasadna, bo siódemka nigdy nie była liczbą Miasta Snów.

Jeśli ruszymy Prospektem z placu Lenina, największego ze wszystkich sześciu placów, na wschód, najpierw napotkamy stojący po prawej Pałac Poczty. Kilka Pałaców dla Ludu dalej, po lewej, zobaczymy Pałac Bezpieczeństwa, zajmujący cały kwartał. Na Prospekt wychodzi tylko jego fronton, cztery proporcjonalne, masywne kolumny i rotunda na dachu, którą podobno dorysował do projektu sam Beria. Mówią też, że Pałac Bezpieczeństwa ma pod ziemią tyleż kondygnacji, co nad i że jest połączony długim tunelem z Zamkiem Piszczałowskim. Zamek Piszczałowski to Tower Miasta Słońca, stare więzienie grodzkie, zbudowane w dziewiętnastym wieku. Obok Zamku sterczy Srebrny Ząb – wysoki budynek archiwum Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Wraz z więzieniem dopełniają kompozycji Kafkowskiego Zamku, stojąc samotnie na wzgórzu w pobliżu Prospektu.

Minąwszy jeszcze kilka Pałaców dla Ludu, Pałac Handlu i Pałac Banku Centralnego, trafiamy na główny plac Miasta Słońca. Wszystko, co się na nim znajduje, poświęcone zostało Metafizykowi. Wcześniej stał tu potężny pomnik najważniejszego Metafizyka Krainy Szczęścia, teraz natomiast Pałac Prezydenta, czyli niegdysiejszy Pałac Partii, Pałac Republiki Muzeum Wojny, Pałac Związków Zawodowych, Teatr i Pałac Oficerów. Podczas ostatniej Wojny odbywały się tutaj publiczne egzekucje. Na starym skwerze Aleksandrowskim, obok posągu Chłopca z Łabędziem, stały szubienice, na których wieszano partyzantów. Są tu również granitowe Trybuny, na których przywódcy Partii przyjmowali świąteczne parady. Co większe przemarsze odbywały się również na sąsiednim placu Mądrości. Wówczas obok pomnika Lenina ustawiano przenośne trybuny obszyte czerwonym materiałem.

Адам Глобус

Ген
Словы пра мастака Гену Хацкевіча-Менскага


Генадзь Хацкевіч. «Бяз назвы». Сярэдзіна 80-х
Hena Khatskevich. «No Title». Mid 80s

Гена й бутэлька піва

У пачатковай школе хацелася расьці й вырасьці як хутчэй, ажно да трымценьня ў целе мне карцела зрабіцца дарослым. Рос, тады так падавалася, я ну зусім марудна. Другія расьлі хутчэй. І росту я быў зусім малога, сярод хлопчыкаў у клясе стаяў чацьвертым, калі адлічваць ад ніжэйшага. Ніжэйшымі за мяне былі Мацяш, Панасюга й Навуменка. Потым я стаў вышэйшы за Хвастовіча. Я вельмі сабою заганарыўся. Ганарыўся, што расту. Каб быць дарослымі, мы — я й Мацяш — курылі. А калі студыя выяўленчага мастацтва на вясновых вакацыях выправілася ў вандроўку на эцюды ў Лагойск, я зь Яўменавым дзеля даросласьці набыў у краме сваю першую бутэльку піва. Яўменаў быў за Ван Гога, а я быў за Гагена. Мы, як сапраўдныя дарослыя мастакі, вырашылі выпіць. Замест абсэнту ў нас была пляшка піва «Жыгулёўскага» з маленечкай жоўтай папяровай налепкаю ў выглядзе паўмесяцу. Толькі мы сабраліся тое піва піць, як да нас у гатэльны пакой прыйшоў дзевяцікласьнік Гена Хацкевіч-Менскі. Ён забраў «Жыгулёўскае», сказаўшы, што мы малыя й ня маем права піць піва й курыць. Яшчэ ён сказаў, каб мы не зачынялі гатэльны пакой, бо за намі ён цяпер будзе сачыць. Нашае піва Хацкевіч-Менскі выпіў са сваім сябруком — васьміклясьнікам Сьвінаровым.

Намаляваныя сандалеты

Калі разьвярнуцца да будучыні сьпінаю, а да мінулага тварам, дык можна ўбачыць творы, якія паўплывалі на Гену Хацкевіча вельмі моцна. Зараз я схільны думаць, што прысланыя з Францыі малюнкі й гуашы ўразілі яго больш за ўсе скарбы з парыскага Люўру ды зь пецярбурскага Эрмітажу. Малюнкі прыслалі ў палац школьнікаў, куды мы зь ім хадзілі ў студыю выяўленчага мастацтва. Наш настаўнік, Сяргей Пятровіч Каткоў, паслаў нашыя малюнкі ў Францыю, а ўдзячныя французы даслалі нам свае творы. Мы апынуліся, як цяпер кажуць, у шоку. На паперы з выціснутымі ў кутку каронамі былі намаляваны скураныя сандалеты. Такія брунатныя, моцна паношаныя сандалеты проста ляжалі, як жывыя, на пяшчотна-жоўтым аркушы паперы. Яны былі нават больш жывыя, чым уласна жывыя. Былі яшчэ малюнкі з кветкамі й травою, але сандалеты скарылі ўсіх. Мы ўжо ведалі пра чаравікі Ван Гога. Але ягоныя чаравікі былі недасяжна далёка, за жалезнай, непераадольнай для большасьці з нас, заслонаю, а сандалеты былі тут, у нас, у нашай майстэрні, у нашых, можна сказаць, руках. Гена захапляўся сандалетамі больш за ўсіх: «Так і трэба маляваць! Так і трэба пісаць карціны! Каб кожная стужка, кожная дзюрка ў той скураной стужцы была як жывая. Каб празь дзюрку тую паветра магло прайсьці!»

Сьляды на партрэце

У войску Гена служыў недалёка ад роднага Менску — у Гародні. Пра войска расказваць любіў, у яго быў альбом са здымкамі ды малюнкамі. З альбомам на каленях Ген проста песьні сьпяваў пра войска. Усе песьні, якія сьпяваў Хацкевіч, былі жартоўныя. Сум ён не шанаваў. Маркота — не ягоны стан. Так і пра войска ён расказваў са сьмехам, нават пра зьдзекі над сабою, казаў і сьмяяўся. Мастак і ў войску — мастак. Гену даручылі зрабіць вялікі — тады ўсё рабілася вялікім — партрэт Леніна. Ён тыдзень таго Леніна маляваў, а скончыўшы, вырашыў, што другі раз Ленін намалюецца значна хутчэй, а часу на яго маляваньне можна папрасіць і ўзяць столькі ж. Пачатак службы, Ген не высыпаўся, а тут мелася пэрспэктыва доўга й салодка паспаць. Ён паклаў Леніна на зямлю й пахадзіў па ім. Раніцай Ген сказаў прапаршчыку, што нейкі вандал сапсаваў партрэт правадыра пралетарыяў. Прапаршчык, ён жа й дырэктар клюбу, загадаў аглядаць боты ўсіх, хто мог зайсьці ноччу ў клюб. Фарба знайшлася на ботах самога прапаршчыка. Гэта ня толькі не ўратавала Гену, а, наадварот, дадало некалькі цяжкіх дзён у тэрмін зьняволеньня. Хацкевіч прасядзеў у камэры-адзіночцы цэлы тыдзень. Адслужыўшы тэрмін, едучы на чыгуначны вакзал, каб нарэшце вярнуцца ў Менск, Ген убачыў у тралейбусе помсьлівага садзюгу-прапаршчыка. Ён стаяў у цывільным, стаяў ціха й рабіў выгляд, што ня ведае радавога Хацкевіча. А Ген падыйшоў да яго ўшчыльную й стаў сваім дэмбэльскім ботам на цывільны чаравік зласьлівага прапара. Так і прастаялі яны моўчкі, да самага чыгуначнага вакзалу.

Харакіры на сцэне

Ген любіў сцэну. Прыродная схільнасьць да эпатажу, натуральная эксцэнтрычнасьць дапамагалі яму трымаць на сабе ўвагу вялікай залі. У часы нашае вучобы ў тэатральна-мастацкім інстытуце было модна ладзіць капусьнікі… Не пэрформансы, ня акцыі, не інсталяцыі, не КВН, а капусьнік — вясёлы, задзірысты, запамінальны спэктакаль, складзены з кароткіх сцэнак. З усіх капусьнікаў, у якіх удзельнічаў і якія сам ладзіў Гена Хацкевіч, мне запомніліся два. Адзін быў з пачварным зьмеем-цмокам. Гэты зьмей харчаваўся студэнтамі-першакурсьнікамі, а гадзіў студэнтамі-дыплёмнікамі. Працэс

страўліваньня паказваўся праз тупатаньне й лопаньне паветраных шарыкаў, якіх у цмоку было поўна. Сама пачвара была пашытая з брудных ануч. Цмок выпаўз на сцэну, паеў, папукаў, пагадзіў і споўз са сцэны. Спаўзаць было цяжка, бо першакурсьнікам ні халеры не было відаць у той зьмяюцы. Сярод першакурсьнікаў на той час якраз быў я. Другі капусьнік, зроблены Хацкевічам, мог скончыцца для яго выгнаньнем з інстытуту, але ня скончыўся… Выкладчыкі вырашылі не факусаваць увагу грамадзкасьці на выхадцы Гены. А выхадка была выразная. Ген проста на сцэне вялікім нажом разрэзаў сабе жывот так, што кішкі пачалі вывальвацца. Ген з жудаснымі крыкамі пачаў кідаць вантробы ў залю. Выкладчыкі, што сядзелі ў першых радах, зьнямелі ад страху й агіды. Студэнты, што сядзелі за выкладчыкамі, таксама не адразу зразумелі, што Гена кідае ў іх не сваімі вантробамі, а сьвінымі кішкамі, загадзя купленымі ў гастраноме. Гену ўратавала ад выгнаньня з інстытуту тое, што яго палічылі за поўнага дурня. Шмат мастакоў у гэтым сьвеце ратавалася тым, што іх лічылі маргіналамі й неадэкватамі. Такое стаўленьне да мастакоў выратоўвала Гену шмат разоў.

Сонечнасьць і Сьвінароў

Ёсьць адна рыса ў абліччы Гены Хацкевіча, якую інакш як сонечнасьць і не назавеш. Ён увесь зьзяе. Чырвоны, блакітны, жоўты колеры перамешваюцца ў ім, каб стварыць непаўторнае аптымістычнае калейдаскапічнае зьзяньне. Апранаецца Гена ярка: аранжавыя кашулі й зялёныя штаны, пурпуровыя кеды й малінавыя шкарпэткі, белыя курткі й сінія пальчаткі... Да яго вечнай усьмешкі, да вясёлых вачэй, да румяных шчок і цёмных кудзераў усё пасуе, але ён выбірае найярчэйшае, найстракацейшае, найарлекіністае, каб падкрэсьліць, каб дадаць да сваёй радаснай сонечнасьці яшчэ крышку сьвяточнасьці. Аднойчы Гена схібіў і пашыў сабе з чорнага аксаміту нагавіцы зь пінжаком. Такі быў той аксаміт чорны-чорны, такі глыбока-чорны, такі бяздонна-чорны, што нешта чарнейшае й уявіць цяжка. У гэтым навюткім гарнітурчыку ён і забег да сябра-жывапісца Валодзі Сьвінарова ў майстэрню. «Ну як табе? Праўда, цудоўны строй? Я пра такі марыў!» Сябра Сьвінароў прапанаваў гарбаты папіць. Ген не адмовіўся. Ён паразглядаў сябруковы карціны, пакуль той напой гатаваў, а потым бухнуўся на крэсла. «А-а-а!!!» — крык выбухнуў так, што Сьвінароў ледзь ня ўпісяўся. «Ка-а-асьцюм!!!» — Ген круціўся пасярод майстэрні, спрабуючы зірнуць на сваю дупу. На чорным аксаміце ільсьнілася й пералівалася алейная вясёлка. Ген сеў на палітру, дзе жывапісец Сьвінароў шчодрай рукою панавыціскаў яркіх фарбаў. Ідучы рабіць гарбату, ён кінуў палітру на крэсла, а Хацкевіч бухнуўся на яе. Нагавіцы прапалі, бо Генка спрабаваў іх адмыць шкіпінарам, цёр мылам, драў губкаю, а нарэшце, псыхануўшы, падраў на шматкі. А як падраў, так і супакаеньне да яго прыйшло. «Пінжак застаўся! Галоўнае — пінжак!» — разважаў Ген, ідучы ў краму па віно. Страту штаноў сябры адзначылі добрай выпіўкаю, падчас якой зрабілі выснову, што Хацкевічу ня трэба насіць радыкальна-чорную адзежу, яму трэба заставацца сонечным.

Забаронены прыём

У мастацтве ёсьць забароненыя прыёмы. Напрыклад, на тэатральнай сцэне сабаку нельга паказваць сабакам. Артысты граюць на сцэне і сабак, і катоў, і коней, што цалкам натуральна. А зьяўленьне на сцэне жывога, нават добра выдрэсіраванага, цуцыка — антымастацтва, натуралізм і глупства, бо самы нікчэмны сабачка лёгка забярэ ўсю ўвагу гледачоў, забярэ нават у народнага-разнароднага артыста. Таму прафэсійныя мастакі й артысты не паказваюць сабаку сабакам. Нават на арэне ў цырку сабачка выконвае ролю артыста-акрабата, а ня ролю сабакі. Але Ген змог «паказаць сабаку сабакам» і застацца ў рэчышчы высокага й прафэсійнага мастацтва. Твор ягоны называўся «Пралескі». Гена заклеіў-заляпіў усё палатно сатлелым ды напалову спарахнелым леташнім лісьцем. А на гэтым шэра-брунатным тле намаляваў тэмпэрнай фарбаю бэзавыя кветкі пралесак. Палатно натуральна запахла вясною, ад яго сыходзіў водар сакавіка. Карціна «Пралескі» доўгі час вісела ў кабінэце колеразнаўства. Яна вісела, каб нагадваць простым мастакам, што сабаку нельга паказваць сабакам.

Ракаўкі-пярловіцы

Ген марыў пра Парыж, пра чырвонае бурбонскае, пра белае й ружовае, пра смажаныя каштаны, пра вустрыц… Чаму ім — французам — можна высмоктваць мяса з ракавак, а нам ня можна? Чаму яны — французы — ужо навучыліся есьці жабак, а мы ўсё ніяк не навучымся? Ген задаваў гэтыя пытаньні сабе, калі блукаў з эцюднікам па берагах Браслаўскіх азёраў. Кулінарную рэвалюцыю ў Беларусі Ген вырашыў распачаць зь пярловіц, зь вялікіх азёрных ракавак. Ён вырашыў ракаўкі зварыць, а зьмесьціва звараных ракавак зьесьці. Каб рэвалюцыю ў тутэйшай кулінарыі было рабіць ня сумна, Ген запрасіў у рэвалюцыянэры й аднакурсьніка свайго Сяргея Малішэўскага. Яны доўга, больш за гадзіну, варылі ў кіпені ракаўкі-пярловіцы. Потым Ген узяў зьмесьціва адной ракаўкі ў рот і праглынуў. Усе думалі, што Хацкевіч праглынуў. Насамрэч ён не праглынуў, а праглынуў вараную пярловіцу якраз Малішэўскі, думаючы, што Ген праглынуў. Ён трымаў мяса пярловіцы за шчакою. А Малішэўскі яго заглынуў, але ягоны страўнік сьцісьнуўся ў ванітным спазьме, і пярловіца вярнулася ў талерку. Туды ж выплюнуў і Ген сваю пярловіцу, дастаную языком з-за шчакі. Кулінарная рэвалюцыя скончылася бясслаўна. Экспэрымэнтаваць зь беларускімі жабамі Ген не наважыўся.

Песьні й навушнікі

Ген заўсёды сьпяваў. І яго маці сьпявала. Яна любіла сьпяваць за сталом разам з гасьцямі. Некалькі разоў я трапляў за стол разам з мамай Гены Хацкевіча, і кожны раз мы сьпявалі. Яна сьпявала самыя звычайныя песьні, а Гена сьпяваў адметныя. Ён сьпяваў:

Трыпер-пер-тоцын. Нацын-тацын.
Вер-вер-сале. Херцын-мерцын.
Шышка зь перцам. Данцын-грыпцын. Гоп-цаца.
Цягнуць за нос мертвяца…

А яшчэ Ген сьпяваў душэўную сагу пра калгасьніцу Дусю:

І захацелася калгасьніцы Дусі
Абзавесьцісь хазяйствам в новам фкусе,
І што б на зажытачны манэр
Паявілась всё і напрымэр:

І креваць з раскрасівымі шышкамі,
Туалетнае мыла ТэЖэ,
Чайні-чачкі, ложа-чачкі, віла-чачкі
І прымус на скавараздзе.
А яшчэ паціфон са спласьцінкамі,
Лісапет на драўлянай хадзе,
Чорныя боты з пазбацінкамі…
Вось што была в Дусінай мячце.

І мчыцца поезд, у вагоне качка,
А у Дусі в чулке грошай пачка,
Тут падзапрапал яе чулок,
І пішы «Прашчай на долгі срок…»:

І креваць з раскрасівымі шышкамі,
Туалетнае мыла ТэЖэ,
Чайні-чачкі, ложа-чачкі, віла-чачкі
І прымус на скавараздзе.
А яшчэ паціфон са спласьцінкамі,
Лісапет на драўлянай хадзе,
Чорныя боты з пазбацінкамі…
Всё, што была в Дусінай мячце.

І тут падходзіт к Дусі праваднічы:
«Ці ж ня Вы згубілі той чулок?»
«Вой вы, даражэнькія, знайшліся!
Зраствуй, судзьбы шчасьлівай рок,

І креваць з раскрасівымі шышкамі,
Туалетнае мыла ТэЖэ,
Чайні-чачкі, ложа-чачкі, віла-чачкі
І прымус на скавараздзе.
А яшчэ паціфон са спласьцінкамі,
Лісапет на драўлянай хадзе,
Чорныя боты з пазбацінкамі…
Всё, што была в Дусінай мячце».

Адкуль Ген браў такое? На якіх ускраінах Менску павывучваў? Але ж павывучваў!

Апошнім часам Гена пакутаваў ад пытаньняў: «Чаму людзі не сьпяваюць? Валодзя, яны ж слухаюць песьні, слухаюць паўсюль, куды ні зірні — паўсюль людзі ў навушніках… Слухаць слухаюць, а сьпяваць не сьпяваюць… Чаму?» — «Зьмянілася парадыгма, і парвалася сувязь часоў!»

Натурморт у прыбіральні

Малаапэтытная гісторыя з кавалкам лайна! Толькі выкінуць яе з творчасьці Гены немагчыма. Здарылася тое на Браслаўскіх азёрах, куды першакурсьнікаў з акадэміі мастацтваў возяць пісаць эцюды. Там, у краі блакітных азёраў, маладзенькія мастакі павінны закахацца ў бацькаўшчыну, спазнаць яе непаўторнасьць, каб у сваёй творчасьці апяваць Радзіму дарагую. Ген прыехаў на Браслаўшчыну, у вёску Слабодку, і намаляваў кілбаску гаўна. Ён вельмі дэталёва й старанна выпісаў дзірку ў дашчанай вясковай прыбіральні. Нехта схадзіў па вялікаму й не пацэліў, лайно засталося ляжаць на блісkучых пазасіканых дошках, зьвісаючы над сьмярдзючай чарнатою. Сьмярданосны натурморт і натхніў Гену. А вось выкладчыка — Бараноўскага — натурморт з кілбаскай чалавечага гною абурыў: «Хацкевіч, ты ня проста намаляваў кавалак гаўна, ты абасраў Радзіму!» Выкладчык пачырванеў, як той браслаўскі кінуты ў кіпень рак, і паспрабаваў схапіць і парваць палатно свайго вучня. Ген ня даў. Бойка выкладчыка й вучня, дзякуй Богу, не разгарнулася й не зрабілася крывавай драмаю. Выкладчык вылаяўся й сыйшоў, а Ген пачаў сьвяткаваць перамогу маладосьці над старасьцю. Ген сьпяваў!

Дзед Мароз

Ёсьць людзі, здатныя й найпросты занятак ператварыць у подзьвіг. Напрыклад, Ген, які малюваньне Дзеда Мароза ўспрымае як самаахвярны ўчынак дзеля росквіту ўсяго чалавецтва. Толькі ўсе ягоныя подзьвігі больш нагадвалі выхадкі — учынкі, якія парушалі агульныя нормы паводзінаў. Ён любіў выхадкі — перадражніваньні чужых вобразаў, жэстаў і словаў. Таму Дзед Мароз у Гены маляваўся безбародым з паголенай галавою, на якой чырванеў каптурык памерам з напарстак. Нос у таго Мароза быў ня сіні й не чырвоны, а зялёны, як малады агурок.

Рэстарацыйныя афіцыянткі

Толькі Ген мог мяне падбіць на закручваньне адносінаў з рэстарацыйнымі афіцыянткамі. І дзе? У забытым Богам Мсьціславулі. Мы працавалі на рэстаўрацыі былога касьцёлу. Сьнедалі ў сталоўцы, а вячэралі ў рэстарацыі «Віхра». На пошукі жанчын часу не было, а таму й завязаліся размовы з афіцыянткамі. Ніякія размовы, пустыя словы ні пра што. А тут Ген мне кажа, што трэба накупіць віна й пайсьці ў госьці да афіцыянтак. Мы і накупілі, і прыйшлі, і сядзім у афіцыянтачак — выпіваем. Яны ўжо пачалі падавацца мне і прыгожымі, і разумнымі. Але раптам зьявіўся, як чорт з пограбу, брат адной афіцыянткі, а потым яшчэ ягоны сябра. Брат прапаноўваў нам кінуць касьцёл і паехаць на Сахалін. Сам ён адсядзеў даўжэзны тэрмін за бойку. У Мсьціслаўлі работы не знайшоў, але давedаўся, што на Сахаліне шмат мсьціслаўскіх хлопцаў грошы зарабляе. І паехаў, і зарабляе, і можа нас уладкаваць. Ехаць на Сахалін мы адмовіліся. Тут і афіцыянткі нам перасталі падабацца. А мы ну зусім перасталі падабацца брату самай гадкатварай афіцыянткі. Ён бы й бойку распачаў, каб не касьцёл. Ён сказаў, што паважае людзей, якія працуюць у касьцёле, калі ўсе навокал у Бога ня вераць. Мы з Генам сыйшлі цэлыя. Пашанцавала…

Склад бутэлек

Ген — цікаўны. Сто чалавек пройдзе паўз вакно, што вядзе ў касьцёльныя сутарэньні, а толькі ён у тое вакно палезе. Ён і палез у вакно былога езуіцкага касьцёлу. Той касьцёл разам з кляштарам пасьля кастрычніцкай рэвалюцыі аддалі інтэрнату для дзяцей са слабым слыхам. У касьцёле быў зроблены клюб. Фінансавыя цяжкасьці інтэрнату вымусілі адміністрацыю адмовіцца ад клюбу. Пра склад, які быў у сутарэньнях, усе проста забыліся. Касьцёл-клюб доўга стаяў пусты. Ён быў у занядбаным стане. Рэстаўратары Верамейчык, Атас і Сьлюнчанка зрабілі агульныя абмеры, але на гэтым першая спроба рэстаўрацыі й скончылася. А Ген тады й знайшоў тысячы бутэлек са старой нягоднай мінэралкай пад іржавымі коркамі. «Давай мінэралку выльем, а бутэлькі здамо!» — прапанаваў мне цікаўны ды ініцыятыўны Ген. Рабаваць клюб-касьцёл я не захацеў. Мсьціслаўль — горад маленькі. Здасі дваццаць пляшак — і заўтра ўсе загавораць пра іх. Каб я быў якім школьнікам з малодшых клясаў, дык паквапіўся б і на бутэлькі. А для студэнта, супрацоўніка рэстаўрацыйных майстэрняў, нават тысяча пустых бутэлек — фігня. За падобную фігню з нашага інстытуту ўжо праганялі. Аднаго студэнта, таксама Гену, але іншага. Той Гена скраў у гастраноме пачак з сухім канцэнтратам супу харчо. Скраў, бо есьці хацеў. Скраў, бо ўсе грошы прапіў-прагуляў, а есьці хацелася. Скраў і папаўся. Я не хацеў пападацца з пустымі пляшкамі ад мінэралкі. Ген таксама перадумаў рабаваць сутарэньні пад былым касьцёлам, сказаў, што лянуецца й аднаму сумна нават красьці.

Несьцярук і абразы

Ген — вандроўнік па сваёй прыродзе. Ён заўжды некуды едзе, а калі ня едзе, дык зьбіраецца ехаць. Гену гоніць, гнала й будзе гнаць нейкая сіла. І тая сіла гоніць яго на край сьвету, за край сьвятла й на край ночы. На Далёкі Ўсход, на Камчатку і ва Ўладзівасток сіла тая Гену загнала. Быў ён і на Мадагаскары, быў на Каўказе й у Сярэдняй Азіі быў… Паганяла яго па Лёнданах ды Парыжах. Аднойчы яго занесла на поўнач Расеі, некуды ў сьнягі паміж Архангельскам і Петразаводскам. Занесла так далёка, дзе й людзі не жывуць. Некалі жылі там праваслаўныя людзі, былі ў тых людзей вёскі й цэрквы. Людзі сыйшлі, а дамы й саборы пазаставаліся. Ген разам зь іншымі вандроўнікамі апынуўся там марознай зімою. Ішлі яны на лыжах праз вёскі пустыя. Справаздачу пра сваё вандраваньне на рускую поўнач Ген апісаў у самаробнай газэце, якую павесіў у фае нашага інстытуту. Да газэты былі прымацаваныя дзьве шкарпэткі, пра якія пісалася, што гэта не шкарпэткі, а рукавіцы вандроўніка Нясьцінога. Побач з надпісам быў здымак вандроўніка Несьцерука. Несьцярук за прыдуманага Нясьцінога пакрыўдзіўся. Тут і ўсплыла гісторыя пра паводзіны Гены ў паўночных цэрквах. Казалі, што ён панавыдзіраў у алтарах абразоў столькі, колькі змог павалачы. І валок. Яму раілі ня браць абразы! Даводзілі: ніхто несьці не дапаможа! Ген нікога ня слухаў, ішоў, адстаў, стаміўся, змогся й выкінуў усе пазабіраныя ў царкве абразы проста ў сьнег. Калі я перапытаў у Гены пра выкіданьне абразоў, ён распавёў наступнае… Вандалы пазапаскудзілі там усе цэрквы, не ў мэтафарычным сэнсе пазасіралі, а ў натуральным. Яны нават знарок залазілі на алтар, каб гадзіць лайном на абразы.

Уяўляеш, што гэта былі за дошкі, якія я павымаў з алтару ў безваконнай царкве? Абразы так і так загінулі б. А я паспрабаваў іх уратаваць. Не ўратаваў! Ня лёс. Павыкідаў абразы ў сьнег. Прасіў, каб несьці дапамаглі! Не дапамаглі. Ніводная свалата не дапамагла, ні той Раманко, ні той Нясьціног…

Праца й катлета

«Адамчык, ты працуеш з раніцы да самага вечару, а потым зноў з раніцы й да вечару! Гэта няправільна!» — «Ген, а што правільна?» — «Правільна працаваць зранку, а пасьля пяці вечару трэба сядзець каля тэлевізару зь вялікай гарачай катлетаю на відэльцы!» Тады мяне моцна ўразіла абмаляваная Генадзем гарачая катлета. Зьедзеная каля тэлеэкрану катлета — распуснасьць. Я так і не навучыўся гэтай катлетнай распуснасьці. Спрабаваць спрабаваў, але не атрымлівалася ў мяне есьці катлету й глядзець на экран.

Пытаньне й адказ

На чацьверты курс да мяне ў групу Ген прыйшоў давучвацца. Празь які тыдзень ён паклікаў мяне выйсьці з майстэрні на калідор, дзе шэптам спытаўся: «Адамчык, як ты змог з такімі мудакамі тры гады ў адной майстэрні прапрацаваць?» — «Цяжка! Асабліва невыносна было выслухоўваць парады туябняў наконт мастацтва. Біўся! Ты працуеш, а ён пішчом шчэміцца паміж табой і карцінаю. Я ў пысу! Толькі бойкі-сваркі ніякай карысьці не даюць. Хаця… Каб ня біўся, не агрызаўся, не пасылаў іх «на пярцовы хрэн» першыя паўгода, а пры першай магчымасьці не нагадваў пра іх сьвіначае месца ў загарадцы, было б значна цяжэй. Так што, Ген, калі хочаш заставацца чалавекам, заганяй жывёлу ў хлеў». Цяпер варта было б сказаць, што мой радыкалізм у маладосьці быў глупствам. Але што гэта зьменіць?

Мянушка й будоўлі

У нашай групе ўва ўсіх былі мянушкі. Усе яны мелі крыху абразьлівае й зьдзеклівае гучаньне. Слон — Грыша Шараеў, Крук — Мікола Крукаў, Блін — Толік Сакалоў, Нэгора — Саша Пятроў, Глобус — я… Карэлкіна з Гавазюком называліся Карэлкіна й Гавазюк. Лічылася, што ў іх прозьвішчах дастаткова немілагучнасьці, каб быць паганялам. Гавазюка спрабавалі перахрысьціць у Гавазу, але ён злаваўся, бо бракавала ў яго самаіроніі, быў засур'ёзны. Ён і ня ўдзельнічаў у прыдумляньні мянушкі для Гены. І Карэлкіна не прыдумляла мянушку. А ўсе астатнія вычвараліся. Дарэчы, сам Хацкевіч падпісваў свае карціны Хацкевічам-Менскім-Бамскім (гэта ад моднай тады ўсесавецкай будоўлі Байкала-Амурскай чыгуначнай магістралі!) -Ленінскім. Але гэта задоўга й малавымаўляльна. Мянушка мусіць быць кароткая, абразьлівая, лёгказапамінальная й лёгкавымаўляльная, бо мы рыхтаваліся да працы на новабудоўлях ды наогул на будоўлях. Калі ты высока на рыштаваньнях і табе трэба… Ці мала што табе спатрэбіцца на рыштаваньнях… Скажам у адно слова — дапамога! Ты ня будзеш крычаць: «Хацкевіч-Менскі-Бамскі-Ленінскі!» — ты гукнеш: «Ген!» ці… Крукаў прыдумаў называць яго Сайгакам. І прыжылося! Сайгак ды Сайгак. Нешта было ў ім ад гэтай гарбаноскай і легканогай жывёлы. Лёгкасьць была, палахлівасьць, спрыт і вялікавокасьць жывёльная, адкрытая сьвету. Два гады, пакуль вучыўся ў маёй групе, Ген прахадзіў Сайгакам, а потым зноўку стаў для ўсіх проста Генам.

Танец і КДБ

Ген пайшоў у заклад са сваімі аднагрупнікамі на дзесяць савецкіх рублёў, што выйдзе на праспэкт насупраць будынку КДБ, стане пасярод вуліцы на выспачцы бясьпекі, распранецца да поясу й станцуе ўпрысядкі. Пакуль гарэла чырвонае сьвятло, Ген танчыў пасярод галоўнага сталічнага праспэкту. Міліцыянт зрабіў выгляд, што ня бачыць непарадку, і схаваўся за помнікам Феліксу Дзяржынскаму. Хацкевіч за тры хвіліны зарабіў дзесяць рублёў, чвэрць стыпэндыі.

Адэса й траўмы

Ёсьць людзі, якія ня могуць жыць у пэўных гарадах. Ім хочацца жыць-быць менавіта ў гэтым горадзе, а горад іх не прымае. Ён зьдзекуецца з чалавека, ломіць яго, гне, гняце, трушчыць і выплёўвае. Так было ў Баброва зь Лёнданам. Сталіца Брытаніі й выплюнула Баброва, а Мартынчыка ня выплюнула. Адэса двойчы выкідала зь сябе Гену. Хто б мог падумаць, што ў вясёлага Гены не складуцца адносіны менавіта з горадам-гумарыстам. Але Ген менавіта ў Адэсе трапіў у халерны барак. Халера яго не ўзяла. Халеры ў Гены не знайшлі, але на ўсялякі выпадак загналі на сорак каранцінных дзён у барак. Ён ехаў у Адэсу цягнікім. Недзе паміж Кіевам і Чорным морам, на нейкай станцыі купіў Ген вядро алычы. Паеў. Не памыў, а паеў. Страўнік сказаў алычы мяккае «не-не-не-не-не». Да Адэсы Ген не вылазіў з вагоннай прыбіральні. Таму й пабег на адэскім вакзале ў мэдпункт, а адтуль яго завезьлі ў халерны барак. Другі раз Ген ляжаў не ў інфэкцыйным аддзяленьні, а ў траўматалёгіі са зламанай нагою. Нагу Ген зламаў сабе сам. Канешне, ён не зьбіраўся ў першы дзень свайго другога наведваньня Адэсы ламаць нагу. А зламаў… Ён зламаў нагу на пляжы. Зламаў з-за цяжкога заплечніка. На Гене было два заплечнікі. За плячыма свой, а на грудзях жончын. Ген зрабіў вынаходніцтва. Ён прыдумаў, як насіць два заплечнікі. Адно было кепска. Заплечнік на грудзях не даваў бачыць, куды нага ступае. Нага ступіла на нейкі камень, той пакаціў па пляжным пяску. Нага паехала за каменем, падкруцілася, падвярнулася; тут на яе й упаў гаспадар з двума заплечнікамі. З траўматалёгіі Ген прыслаў мне пісьмо, у якім распавядаў пра сябе й пра чалавека, які паспрачаўся з сабутэльнікамі, што скочыць з аглядальнага кола. Скакун выйграў бутэльку віна. Ген суцяшаў сябе й мяне, што ў адэскай траўматалёгіі яму ня горш, чым астатнім.

Пакаленьне й рэвалюцыі

Наша пакаленьне было й застаецца рэвалюцыйным і кансэрватыўным увадначасьсе. Зламаць бэрлінскую сьцяну й вярнуць храмы вернікам у былых атэістычных краінах, разваліць імпэрыю зла й распачаць глябалізацыю, зьдзейсьніць сэкс-рэвалюцыю й пашырыць іслам да мяжы з фанатычным тэрарызмам, наладзіць выбух камунікацыйных сыстэм і збудаваць лябірынтападобныя гіпэрмаркеты — наша дзейнасьць. Мы належым да генэрацыі рэвалюцыйных парадоксаў. Ген не выключэньне, ён — зорка майго парадаксальнага пакаленьня. Сваю рэвалюцыю ён распачаў на палатне. Намаляваў кастрычніцкі пераварот у Менску, што адбыўся ў 1917. Горад, убачаны з птушынага, ці, хутчэй, зь верталётнага палёту, кішэў узбударажанымі менчукамі. Пралетары, салдаты, мяшчане, сяляне, крамнікі, настаўнікі, сабакі, каты, вароны, галубы — усе жыхары й наведнікі гораду радаваліся. Рэвалюцыя адбылася, заўтра прыйдуць свабода, роўнасьць, братэрства. Заўтра зямля будзе ў сялянаў, заводы — у рабочых, улада — у народу. Гэта мы цяпер ведаем, што нічога такога й блізка ня зьдзейсьніцца, а яны ж верылі. Яны крычалі «ўра», яны кідалі ў неба пагляды зь верай, надзеяй і любоўю. Ген Хацкевіч-Менскі злавіў гэтыя пагляды ў 1982. Карціна атрымалася ўдалай. Больш за тое, яна атрымалася прарочай.

P. S.

Калі ў 1989 распачалася нацыянальна-вызваленчая рэвалюцыя ў Беларусі, я ня раз і ня два згадваў шэдэўр Хацкевіча-Менскага. Мастак толькі той, хто здатны зазірнуць наперад, чым далей сягае ягоны позірк, тым больш ён мастак.

Тэрарызм і Растоў

Ці ёсьць у Беларусі тэрарысты? Ці ёсьць у нас паветраныя тэрарысты? Так. Прынамсі, пра гэта пісаў таварыш Плужнікаў у газэце «Комсомольская правда» 9 сьнежня ў 1990 годзе, калі падаваў сьпіс паветраных тэрарыстаў СССР: «1987. При попытке угона «ТУ-134» из Минска в Париж задержали художника Хацкевича. Судебно-психиатрической экспертизой он признан невменяемым». Мастак зь Менску зрабіў спробу ўгнаць самалёт. Пакунак з двума кавалкамі гаспадарчага мыла ён назваў бомбаю й запатрабаваў ад пілотаў ляцець у Парыж. Камандзір карабля прыняў рашэньне не мяняць маршрут, паветраны карабель прызямліўся ў Растове, як і плянавалася. Група захопу хутка абясшкодзіла мастака.

Вітражы ўвар'ятні

Калі Гену за спробу ўгнаць самалёт закрылі ў растоўскай турме, менскія мастакі напружыліся й сабралі блізу паўтысячы подпісаў у ягоную абарону. Ліст да растоўскіх праваахоўнікаў падпісваў і я. У ім распавядалася, што Гена зь дзяцінства быў неадэкватным і неўраўнаважаным хлопчыкам, але эксцэнтрычнасьць і эпатажнасьць не перашкодзілі, а, наадварот, толькі дапамаглі яму стаць выдатным мастаком. Мастакі — карацей, мы ўсе — прасілі праваахоўнікаў прызнаць Гену хворым эксцэнтрыкам, а не радыкал-тэрарыстам. Здарылася дзіва! Гену з растоўскай турмы перавезьлі ў менскі дурдом, што ў раёне Навінкі. Ці ліст спрацаваў, ці зоры так сыйшліся, ці зьмены ў сусьветнай палітыцы так паўплывалі на растоўскіх турэмшчыкаў, што яны дазволілі дэпартаваць Гену на гістарычную радзіму. Доктар Круглянскі, зьбіральнік жывапісу душэўнахворых творцаў, моцна дапамог мастаку-тэрарысту. А той, каб аддзячыць доктару й бальніцы, арганізаваў рабленьне вітражоў у бальнічныя калідоры. Разам з братам Юрам Ген упрыгожыў клініку ў Навінках зыркаколернымі вітражамі, падобнымі да вітражоў у менскім касьцёле сьвятых Алены й Сымона, якія ён рабіў яшчэ да спробы ўгнаць растоўскі самалёт і такім чынам наведаць вялікі Парыж.

Турма й памяць

«Ген, раскажы, як табе сядзелася ў растоўскай турме?» — «Не. Ёсьць моманты ў маім жыцьці, пра якія згадваць не хачу. Такі жах, такі бруд, такая чарната гнілая, што лепей забыцца на яе. Вядома, не забудуся я, але й гаварыць не хачу. Было й праміднула. Прайшло — і хай не вяртаецца. Ніколі, ніколі, ніколі…»

Лёндан і Люўр

Зь Лёндану Ген не дасылаў мне паштовак. У Лёндане яму было зусім цяжка. Цяжка было ўсім: і Мартынчыку, і Баброву, і Хацкевічу-Менскаму. Яны зьехалі ў Лёндан, каб скарыць сваім жывапісам сьвет, але сьвет не скарыўся. Сьвет быў раўнадушны да Хацкевіча-Менскага, Баброва й Мартынчыка. Першым скарыўся Бабро́ў, ён перастаў мыцца. Узяў і перастаў мыцца, стрыгчыся й галіцца. Ген з Мартынчыкам мыліся, а Бабро́ў не. Вада ў іх была толькі халодная, але яны мыліся, і галіліся, і нават стрыгліся. Бабро́ў сказаў, што зьедзе з Англіі ў Ізраіль, што там яму нешта нейкае будуць плаціць, і там ён будзе жыць, мыцца й галіцца. Мартынчык разьлічваў прыжыцца ў Лёндане. Ён зьмяніў прынцып. Калі ня Лёндан для цябе, тады ты для Лёндану. Лёндан сказаў, а ты зрабіў! Просьценька, але выжыць можна. Ген расчараваўся ў Лёндане, але ён яшчэ верыў у Парыж. Ён верыў, што Парыж яго прыме ня так, як Лёндан. Ген меў рацыю. Ні Бабро́ў, ні Мартынчык ня верылі, што Парыж прыме мастака Хацкевіча-Менскага, бо мелі нават падставы ня верыць. Яны пасадзілі Гену на цягнік, яны з Генам разьвіталіся, яны нават адзначылі разьвітаньне. Моцна адзначылі, моцна напіліся. А калі падыходзілі да кватэры, якую здымалі ў Лёндане, Мартынчык сказаў Баброву: «Мы прыходзім, а Ген пад дзьвярмі сядзіць! Мы прыходзім, а Ген — сядзіць!!!» Мартынчык пачаў сьмяяцца, і Бабро́ў пачаў, яны, сьмеючыся, прыйшлі да кватэры, а тамака — Ген сядзіць. Яго ня выпусьцілі з Англіі, нешта ў яго з дакумэнтамі не зраслося, нейкіх папер не хапіла... Ген ня здаўся, ён знайшоў вандроўны заацырк і разам з ільвамі, тыграмі ды шакаламі перабраўся празь Ля-Манш. У Парыжы яго прынялі мастакі-эмігранты. Яго прынялі на былой шакаляднай фабрыцы ў мастакоўскую камуну. Тады ён і пачаў слаць мне лісты ды паштоўкі. Адна зь іх была зь Люўрам і надпісам: «Быў у Люўры! Багата!»

Падман і выгнаньне

Здавалася, што ў Гены атрымалася ўсё, што ён пажадаў у сваім жыцьці! Жыў у Парыжы, меў жонку-парыжанку, якая нарадзіла яму дачку-парыжанку (сына-менчука ён меў раней). Працаваў Ген у мастакоўскай камуне, і ў яго (о цуд!) пачалі купляць карціны. Па законах мастакоўскай камуны ты мусіў ледзь ня ўсё заробленае на продажы твораў здаваць у камуну. У гэтым ёсьць лёгіка, бо менавіта камуна прыняла Гену, яна яго карміла й апранала, пакуль ён адаптаваўся ў Парыжы. Але Гену ахапіла скваппнасьць, і ён ня здаў грошы камунарам, за што й быў выгнаны. З парыжанкаю ў Гены таксама жыцьцё ня зладзілася. Ён апынуўся ў трэйлеры бяз жонкі, без дачкі, без камуны й бяз франкаў… Чым бы скончылася такое жыцьцё ў трэйлеры з адключаным сьвятлом, адзін Бог ведае. Але ў Парыж прыехаў брат Гены — Юра й забраў небараку ў родны Менск.

Сівізна й бабы

Выпадкова сустрэўшы Гену на праспэкце Скарыны каля шапіку «Саюздрук», раблю прапанову: «Ген, пайшлі да баб!» — «Не, Адамчык, не магу! Я пасівеў. Ты паглядзі, якая сівая ў мяне галава, якія зусім сівыя зрабіліся скроні. Бачыш? Я стары, каб да баб хадзіць». Мне зрабілася нават шкада раптоўна пасівелага Гену. Ён яшчэ будзе зьбірацца ў свой вечны Парыж, будзе скандаліць у француcкай амбасадзе з нагоды ліквідаваньня візы, будзе зьбірацца на Мадагаскар, але я буду згадваць сваю прапанову пра баб і ягоны расповед пра сівізну зь ягоным сакрамэнтальным: «Я ўжо ўсё!»

Віно й вакно

«Такое віно даюць толькі прэзыдэнтам, ды й то на сьвяты. Будзеш?» — «Не!» — «Панюхай! Ты панюхай! У Францыі няма такога віна!» Ген падносіць да майго твару паўшклянкі мацаванай бурды. «Бннррррр! Ня буду я піць!» Усё адбываецца ў кавярні ўнівэрсаму «Цэнтральны». Таму не зьдзіўляе нікога зьяўленьне ахоўніка, які прапаноўвае Гене пакінуць краму. У мяне ў руцэ сподак з кубачкам кавы, я застаюся. Ген выходзіць, становіцца пад вакном, дастае бутэльку, чокаецца зь вітрынным шклом і п'е з рыльца віно, якое прэзыдэнтам даюць толькі на сьвяты.

Мастакі й Мадагаскар

«Вало-о-дзя, мастакі не паміраюць! Яны про-о-оста едуць у Парыж і там жывуць, інко-о-огніта. Я бачыў у Парыжы Сяргея Пятро-о-овіча Катко-о-ова. Вы тут думалі — ён памёр. Не! Жыве ў Парыжы. І Вало-о-одзя Сьвінаро-о-оў, і Вася Хмялеўскі — яны там». — «Ген, быў я ў Парыжы, няма там ні Каткова, ні Хмялеўскага са Сьвінаровым». — «А-а-а… Яны, значыцца, паехалі на Мадагаскар. З францускім пашпартам на Мадагаскар можна ехаць бязь візы. Вало-о-одзя, паехалі на Мадагаскар…»

Мільёны й замак

«Адамчык, стой! Куды ты сьпяшаесься? Ня трэба нікуды сьпяшацца! Хутка, зусім хутка я прадам свае карціны! Мае карціны каштуюць мільёны, яны каштуюць значна болей, але я іх прадам, каб купіць замак у Францыі. Я куплю замак, і мы ўсе паедзем туды… Ня верыш? Валодзя, ты куды пайшоў? А замак? Зама-а-а…» — пакідаю п'янога Гену пад гастраномам.

Адсутнасьць і адказнасьць

Ён яшчэ ёсьць, і яго ўжо няма. Ён стаіць пасярод вуліцы, а людзі абмінаюць яго. У Гены пабіты твар. Так разьбіваецца твар, калі раптам асфальт ускідваецца й б'е табе па лобе, ты адштурхоўваесься ад зямлі, а яна ўзьлятае й разьбівае табе нос. Гэта ты падаеш, а падаецца адваротнае — асфальт уздымаецца, узьбарваецца, нападае на цябе. Ген стаіць акрываўлены, пабіты асфальтам, пасярод праспэкту Незалежнасьці. Вочы ў разгубленасьці. Паратунку няма. Трэба сыходзіць. Куды? Ён сыходзіць у самаспальваньне алькаголем. Ён прыблудна заніштуе сябе… Калі мы разам заходзім у якую кавярню, афіцыянткі й ахоўнікі пытаюцца ў мяне: «Вы адказваеце за яго?» На што чуюць: «Так, я адказваю за яго». Усё яшчэ адказваю, як некалі ён адказваў за мяне, забіраючы бутэльку піва.



Генадзь Хацкевіч. «Птушка». 1989
Henadz Khatskevich. «A Bird». 1989

Adam Globus

Słów parę o artyście Gienie Hackiewiczu-Minskim

Giena i butelka piwa

Będąc w szkole podstawowej, chciałem urosnąć jak najszybciej, aż do mrowienia w ciele, chciałem stać się dorosłym. Rosłem, jak mi się wtedy wydawało, bardzo wolno. Inni rośli szybciej. Wzrostu byłem bardzo niskiego, wśród chłopaków w klasie byłem czwarty, licząc od najniższego. Niżsi ode mnie byli tylko Maciasz, Panasiuga oraz Nawumenka. Później wyprzedziłem wzrostem Chwastowicza. Byłem bardzo dumny z siebie oraz z tego, że rosnę. Żeby poczuć się dorosłymi, razem z Maciaszem paliliśmy. Gdy studio plastyczne podczas wiosennych wakacji zorganizowało wyjazd plenerowy do Łogojska, razem z Jaumenowym, żeby dodać sobie dorosłości, kupiliśmy w sklepie naszą pierwszą butelkę piwa. Jaumenau pełnił rolę van Gogha, a ja Gauguina. Jako prawdziwi dojrzali malarze postanowiliśmy się napić. Zamiast absyntu mieliśmy butelkę piwa „Żygulovskie" z maleńką żółtą nalepką w kształcie półksiężyca. Jak tylko zabraliśmy się do spożycia, do naszego pokoju hotelowego wszedł Giena Hackiewicz-Minski z dziewiątej klasy. Zabrał nam „Żygulovskie", zwracając uwagę, że jesteśmy za mali, więc nie mamy prawa do picia oraz palenia. A jeszcze dodał, żebyśmy nie zamykali pokoju hotelowego, bo od teraz będzie nas pilnował. Nasze piwo Hackiewicz-Minski wypił ze swoim kumplem Świnarowym z ósmej klasy.

Namalowane sandały

Odwracając się tyłem do przyszłości i spoglądając w przeszłość, można wyłowić dzieła, które wywarły znaczący wpływ na Gienę Hackiewicza. Obecnie jestem skłonny sądzić, że otrzymane z Francji rysunki oraz farby wodne zachwyciły go bardziej niż wszystkie skarby paryskiego Luwru oraz petersburskiego Ermitażu. Rysunki te przysłane były do ośrodka kultury młodzieżowej, gdzie uczęszczaliśmy na zajęcia plastyczne. Nasz nauczyciel, pan Siarhey Katkov, wysłał nasze rysunki do Francji, a wdzięczni Francuzi przysłali do nas swoje prace. Byliśmy zaszokowani. Na kartce z wyciśniętymi w rogu koronami były namalowane skórzane sandały. Takie brązowe, mocno znoszone sandały leżały po prostu jak prawdziwe, na delikatnej żółtej kartce papieru. Były nawet bardziej prawdziwe niż w rzeczywistości. Były jeszcze inne rysunki, przedstawiające kwiaty i trawę, ale sandały pokonały wszystkie. Słyszeliśmy już o butach van Gogha. Lecz jego buty były nieosiągalnie daleko, za żelazną kurtyną, niedostępną dla większości z nas, a sandały były tu u nas, w naszej pracowni, w naszych, można by rzec, rękach. Giena najbardziej ze wszystkich był zafascynowany sandałami. „Właśnie tak należy malować! Właśnie tak należy malować obrazy! Żeby każdy paseczek, każda dziurka w tym skórzanym paseczku była prawdziwa. Żeby przez tę dziurkę mogło przejść powietrze!"

Ślady na portrecie

Służbę wojskową Giena odbył niedaleko rodzimego Mińska – w Grodnie. O wojsku lubił opowiadać, miał też album ze zdjęciami oraz rysunkami. Trzymając album na kolanach, Giena śpiewał wojskowe piosenki. Wszystkie piosenki, które śpiewał Hackiewicz, były wesołe. Smutku w ogóle nie uznawał. Przygnębienie to nie żywioł. O wojsku również opowiadał ze śmiechem, opowiadał nawet o znęcaniu się nad nim i się śmiał. Malarz w wojsku też jest malarzem. Gienowi zlecono zatem namalowanie dużego, a w tym czasie wszystko wykonywało się w dużych formatach, portretu Lenina. Malował więc ten portret Lenina przez tydzień. Po skończeniu uznał, że następnym razem namaluje Lenina znacznie szybciej, ale poprosi o taki sam czas na jego malowanie. To był początek służby wojskowej, Giena nie wysypiał się, a tu pojawiła się perspektywa długiego i słodkiego snu. Położył zatem Lenina na ziemię i podeptał go. Rano Giena zameldował chorążemu, że jakiś wandal zdewastował portret wodza proletariuszy. Chorąży, będąc też dyrektorem ośrodka kultury, kazał sprawdzić buty wszystkich, kto miał możliwość w nocy wejść do klubu. Farba została wykryta na butach samego chorążego. To nie tylko nie uratowało Gieny, a odwrotnie – obciążyło jego okres służby w wojsku dodatkowymi dniami aresztu. Hackiewicz siedział w izolatce przez tydzień. Po skończeniu służby wojskowej Giena jechał na dworzec kolejowy, żeby w końcu wrócić do Mińska. W trolejbusie zauważył złośliwego chorążego sadystę. Był ubrany po cywilnemu, stał cicho i udawał, że nie zna szeregowego Hackiewicza. Giena jednak podszedł do niego blisko i przydepnął swoim żołnierskim butem cywilny pantofel złośliwego chorążego. Stali tak milcząco do samego dworca kolejowego.

Harakiri na scenie

Giena lubił scenę. Wrodzone zamiłowanie do skandali, naturalna ekscentryczność pomagały mu skupiać na swojej osobie uwagę licznej widowni. W czasach naszych studiów w akademii teatralnej modne było urządzanie wieczorów kabaretowych, zwanych „kapuśnikami"… Nie performance, nie akcje, nie instalacje, nie dość popularne amatorskie turnieje kabaretowe, zwane KWN, a właśnie kabaret – wesoły, zawadiacki, wpadające w pamięć widowisko komponowane ze skeczy. Pamiętam dwa z tych wszystkich, w których brał udział i które organizował. Jeden był ze smokiem, okropnym gadem. Ten gad żywił się studentami pierwszego roku, a wypróżniał się studentami ostatniego roku. Proces pochłaniania-trawienia naznaczony był tupaniem i pękaniem balonów, jakich w smoku było pełno. Sam smok był uszyty z brudnych szmat. Wyczołgał się na scenę, zjadł, puścił bąka, nabrudził i wypełzł ze sceny. Czołganie było utrudnione, bo studenci pierwszego roku, siedzący w środku, nic nie widzieli. Wśród tych studentów byłem również ja. Drugi wieczór kabaretowy zorganizowany przez Hackiewicza mógł się skończyć wyrzuceniem go z uczelni, ale tak się nie stało… Wykładowcy postanowili nie skupiać uwagi społeczności na wybryku Gieny. A wybryk był ewidentny. Giena prosto na scenie przeciął sobie brzuch wielkim nożem, tak że zaczęły wypadać wnętrzności. Z okropnym krzykiem zaczął rzucać wątrobą w widownię. Wykładowcy, którzy siedzieli w pierwszych rzędach, oniemieli z przerażenia oraz obrzydzenia. Studenci, siedzący za wykładowcami, również nie od razu zrozumieli, że Giena rzuca w nich nie swoją wątrobą, a wieprzową, ze sklepu. Gienę przed wyrzuceniem z uczelni uratowało tylko to, że uznano go za kompletnego idiotę. Wielu artystów na tym świecie ratowało się dzięki temu, że uważano ich za radykałów lub niepoczytalnych. Takie podejście w stosunku do artystów nieraz ratowało Gienę.

Promienistość i Swinarow

Była pewna cecha w wyglądzie Gieny Hackiewicza, którą inaczej niż promienistość nie można określić. Cały promienieje. Czerwony, błękitny, żółty – kolory kumulowały się w jego wyglądzie, żeby zabłysnąć niepowtarzalnie optymistycznym kalejdoskopowym promieniowaniem. Ubierał się Gienka kolorowo: pomarańczowe koszule do zielonych spodni, purpurowe trampki, malinowe skarpety, białe kurtki oraz niebieskie rękawice… Do jego ciągłego uśmiechu, wesołych oczu, zarumienionych policzków i ciemnych włosów pasowało wszystko, jednak Giena wybierał najbardziej kolorowe, najbardziej jaskrawe i najbardziej zbliżone do stroju klauna, żeby to zaznaczyć oraz dodać do swojej radosnej promienistości jeszcze odrobinę święta.

Pewnego razu Giena uszył sobie garnitur z czarnego aksamitu. Ten aksamit był bardzo czarny, taki głęboko czarny, taki czarny-czarny, że trudno sobie wyobrazić coś bardziej czarnego. W tym nowiutkim garniturku wpadł do pracowni swego kumpla – malarza Wołodzi Swinarowa. „I co sądzisz? Prawda, że cudowny strój? Marzyłem o takim!" Swinarow zaproponował herbatę. Giena nie odmówił. Zaczął oglądać obrazy kumpla, gdy tamten szykował herbatę, a następnie usadowił się w fotelu. „A-a-a!!!" To był taki wrzask, że Swinarow mało się nie zsikał. „Ga-a-rnitur!!!" Giena kręcił się pośrodku pracowni, próbując zerknąć na swój tyłek. Na czarnym aksamicie lśniła i mieniła się olejna tęcza. Siadł na paletę, na której malarz Swinarow hojną ręką nawyciskał kolorowych farb. Przed wyjściem po herbatę rzucił paletę na fotel, a Hackiewicz usiadł na nią. Spodnie zostały zniszczone, ponieważ Gienka próbował wyczyścić je terpentyną, tarł mydłem, szorował gąbką, aż w końcu zdenerwował się i podarł na kawałki. Gdy podarł, to i spokój mu wrócił. „Marynarka została! Najważniejsze – marynarka!" – uświadomił sobie Giena, idąc do sklepu po wino. Utratę spodni chłopaki uczcili porządnym piciem, w trakcie którego doszli do wniosku, że Hackiewicz nie powinien nosić radykalnie czarnych ubrań i musi pozostać promienisty.

Chwyt zakazany

W sztuce są chwyty zakazane. Na przykład na scenie teatru pies nie powinien widzieć psa. Artyści wykonują na scenie role i psów, i kotów, i koni, co jest całkiem oczywiste. Ale pojawienie się na scenie żywego, nawet dobrze wytresowanego pieska to antysztuka, naturalizm i głupota, ponieważ nawet najbardziej nikczemny piesek z łatwością skupi na sobie uwagę widzów, odciągając ją nawet od najbardziej utytułowanego artysty. Z tego powodu profesjonaliści, malarze i artyści, nie pokazują psa psom. Nawet w cyrku piesek wykonuje rolę artysty akrobaty, a nie rolę psa. Jednak Giena mógł „pokazać psa psom" i pozostać w nurcie wysokiego oraz profesjonalnego malarstwa. Jego dzieło nosiło tytuł Przebiśniegi. Giena okleił, oblepił całe płótno zbutwiałymi, na wpół skręconymi zeszłorocznymi liśćmi. I na szarobrunatnym tle namalował temperą liliowe kwiaty przebiśniegów. Z płótna oczywiście wiało wiosną, a dookoła unosiły się zapachy marca. Obraz Przebiśniegi długo wisiał w sali chromatyki. Wisiał, żeby przypominać młodym malarzom, że psa nie wolno pokazywać psom.

Muszle perłorodne

Giena marzył o Paryżu, o czerwonym, białym, różowym winie, o smażonych kasztanach, o ostrygach… Z jakiego powodu oni, Francuzi, mogą wysysać mięso ze ślimaków, a my – nie? Dlaczego Francuzi jedzą żaby, a my nie możemy się tego nauczyć? Giena zadawał sobie to pytanie w trakcie włóczenia się ze sztalugą w okolicach Jezior Brasławskich. Rewolucję kulinarną na Białorusi Giena postanowił zacząć od małży, od wielkich pochodzących z jeziora muszelek. Postanowił zatem muszelki ugotować, a ugotowany środek zjeść. Żeby dokonywanie rewolucji w miejscowej kuchni nie było smutne, Giena zaprosił kolejnego rewolucjonistę i kolegę z roku – Siarhieja Maliszewskiego. Długo, ponad godzinę, gotowali muszelki we wrzątku. Potem Giena wziął środek jednej muszelki do buzi i przełknął. Tak naprawdę nie przełknął, ale zrobił to Maliszewski, myśląc, że uczynił to Giena. Trzymał jednak mięso muszelki w buzi. Maliszewski połknął, ale jego żołądek zacisnął się w okropnym skurczu i ślimak wrócił na talerz. Tu też pojawił się ślimak Gieny, którego ten wypchnął językiem z ust. Rewolucja kulinarna zakończyła się klęską. Eksperymentować z białoruskimi żabami Giena się nie odważył.

Martwa natura w ubikacji

Była to mało apetyczna historia z kawałkiem łajna. Tylko wyrzucić jej z twórczości Gieny nie da się. Wydarzyło się to podczas wyjazdu nad Jeziora Brasławskie, gdzie dla studentów pierwszego roku Akademii Sztuk Pięknych organizowano pobyty plenerowe. Tam, w krainie błękitnych jezior, młodzi malarze powinni byli zakochać się w ojczyźnie, dostrzec jej niepowtarzalność, aby w swojej twórczości opiewać Ojczyznę drogą. Giena przyjechał na Brasławszczyznę do wsi Słobodka i namalował „kiełbaskę" łajna. Wyrysował bardzo szczegółowo i starannie dziurkę w zrobionej z desek wiejskiej ubikacji. Ktoś załatwiał dużą potrzebę i nie wcelował, więc łajno leżało na błyszczących obsikanych deskach, wisząc nad śmierdzącym dołem. Śmierdząca martwa natura natchnęła Gienę. Lecz wykładowcę, profesora Baranowskiego, martwa natura z „kiełbasą" ludzkiego łajna oburzyła: „Hackiewicz, myślisz, że po prostu namalowałeś kawałek gówna, tylko obesrałeś swoją ojczyznę!". Wykładowca zrobił się czerwony jak ten rak brasławski rzucony do wrzątku, i próbował chwycić i podrzeć dzieło swego ucznia. Giena nie pozwolił na to. Do bójki wykładowcy i studenta na szczęście nie doszło, nie było więc krwawego dramatu. Wykładowca wydarł się i wyszedł, a Giena zaczął świętować zwycięstwo młodości nad starością. Giena śpiewał!

Dziadek Mróz

Są ludzie, którzy potrafią najprostszy czyn zamienić w wyczyn bohaterski. Na przykład Giena nawet malowanie Dziadka Mroza realizuje jako ofiarne przedsięwzięcie na rzecz rozkwitu całego człowieczeństwa. Tylko że jego przedsięwzięcia bardziej były wybrykami, akcjami niszczącymi ogólne normy zachowania. Lubił te wybryki, a mianowicie małpowanie innych postaci, gestów i słów. Dlatego też Dziadek Mróz namalowany przez Gienę był bez brody, z ogoloną głową, ubraną w czerwoną czapeczkę w rozmiarze naparstka. Nos tego Mroza był nawet nie siny i nie czerwony, a zielony – jak młody ogórek.

Kelnerki w restauracji

Tylko Giena mógł namówić mnie na flirtowanie z kelnerkami. I gdzie? W zabitym dechami Mścisławiu. Pracowaliśmy w tym miejscu, odrestaurowując były kościół. Śniadania jedliśmy w stołówce, kolacje w restauracji „Burza". Na poszukiwania kobiet czasu brakowało, dlatego zaczęliśmy zagadywać kelnerki. Zwykła gadka, pusta rozmowa bez tematu. Giena wpadł jednak na pomysł, żeby kupić wino i pójść do dziewczyn. Kupiliśmy i poszliśmy, siedzimy z nimi, pijemy alkohol. Już nawet wydawały mi się piękne i mądre. Aż nagle jak diabeł z piwnicy pojawił się brat jednej z kelnerek, a później na dodatek jego kumpel. Brat ten proponował nam zostawić kościół i wyjechać na Sachalin. Osobiście miał za sobą sporawy wyrok za bójkę. W Mścisławiu pracy nie znalazł, ale dowiedział się, że na Sachalinie sporo chłopaków z Mścisławia zarabia pieniądze. Toteż tam pojechał, zarabia, i mógłby nam pomóc. Zrezygnowaliśmy z wyjazdu na Sachalin. Wtedy kelnerki też przestały się nam podobać. A my to już zupełnie przestaliśmy się podobać bratu najbardziej brzydkiej kelnerki. Rozpocząłby bójkę, gdyby nie kościół. Powiedział, że szanuje ludzi, który pracują w kościele, w tych czasach, gdy wszyscy dookoła nie wierzą w Boga. Z Gienem odeszliśmy cali. Mieliśmy szczęście…

Magazyn butelek

Giena był ciekawski. Setka osób minie otwory prowadzące do lochów kościelnych, ale tylko on zajrzy do środka. Zajrzał zatem do lochów byłego jezuickiego kościoła. Kościół ten wraz z klasztorem po rewolucji październikowej został zmieniony na internat dla dzieci słabosłyszących. W kościele mieścił się ośrodek kultury. Problemy finansowe zmusiły administrację internatu do zrezygnowania z ośrodka kultury. O magazynie w lochach nikt nie wspomniał. Kościół, były ośrodek kultury, długo stał pusty i był w strasznie zaniedbanym stanie. Konserwatorzy Weramejczyk, Atas i Slunczanka wykonali ogólne pomiary, i na tym pierwsza próba konserwacji się skończyła. To właśnie wtedy Giena znalazł tysiące butelek ze starą zepsutą wodą mineralną o

rdzawych kapslach. „Wylejmy wodę, oddamy butelki i dostaniemy kaucję!" – zaproponował mój ciekawski i przedsiębiorczy przyjaciel. Okradać ośrodka-kościoła nie chciałem. Mścisław to małe miasteczko. Oddaj do sklepu dwadzieścia butelek, to jutro wszyscy będą o tym gadać. Gdybym był uczniem szkoły podstawowej, to może bym się skusił na te butelki. Ale dla studenta, współpracownika konserwatorskiej pracowni, nawet tysiąc pustych butelek to bzdura. Za podobną bzdurę z naszej uczelni już wywalano. Pewnego studenta, też Gienę, tylko innego. Ten Giena ukradł w sklepie spożywczym opakowanie z suchym koncentratem zupy „harczo". Ukradł, ponieważ bardzo chciało mu się jeść. Ukradł, ponieważ wszystkie pieniądze przehulał, a jeść się chciało. Ukradł i został złapany. Nie chciałem tak wpaść z pustymi butelkami po wodzie mineralnej. Giena też zrezygnował z okradania lochów pod starym kościołem. Powiedział, że jest leniem i że samemu to nawet smutno kraść.

Nieściaruk oraz ikony

Giena był wędrowcem ze swej istoty. Zawsze gdzieś jechał, a jeśli nie jechał, to zamierzał wyjechać. Gienę pchał, pcha i będzie pchać jakiś pęd. I pęd ten pchał go na koniec świata, gdzie kończy się dzień i zapada noc. Zapędził go nawet na Daleki Wschód, na Kamczatkę i do Władywostoku. Wędrował po Madagaskarze, Kaukazie oraz po Azji Środkowej… Przeleciał się po Londynach i Paryżach. Pewnego dnia przywędrował na północ Rosji, gdzieś w śniegi między Archangielskiem i Pietrozawodskiem. Zapędził się tak daleko, gdzie nawet ludzi nie ma. Kiedyś mieszkali tu prawosławni, mieli swoje wioski i cerkiewki. Ludzie odeszli, a domy i świątynie pozostały. Giena razem z innymi wędrowcami trafił tam mroźną zimą. Wędrowali na nartach przez puste wioski. Relację ze swojej wyprawy na północ Rosji przedstawił na własnoręcznie wykonanym plakacie informacyjnym, który zawiesił w holu naszej uczelni. Do plakatu były doczepione dwie skarpety, które, o czym się pisało, nie pełniły roli skarpet, a były to rękawice podróżnika Powsinogi [uwaga tłum.: gra słów w oryginale – Niascinoga (Powsinoga) i Nieściaruk, pochodzące od „niaści", czyli nieść]. Obok było podobnie zatytułowane zdjęcie podróżnika Nieściaruka. Nieściaruk na wymyślonego Powsinogę się obraził. Została zatem wyciągnięta na jaw historia o szczegółach zachowania Gieny w północnych cerkwiach. Mówiono, że powyciągał z ołtarzy tyle ikon, ile tylko mógł udźwignąć. I dźwigał. Radzono mu nie zabierać ikon. Tłumaczono, że nikt dźwigać nie pomoże! Giena nikogo nie słuchał, ciągnął, zwolnił, zmęczył się i wyrzucił wszystkie zabrane z cerkwi ikony prosto w śnieg. Gdy spytałem Gienę o wyrzucenie ikon, odpowiedział następująco… Wandale napaskudzili tam we wszystkich cerkwiach, nie w sensie metaforycznym, a prawdziwym – obesrali. Nawet celowo wchodzili na ołtarz, żeby zostało łajno na ikonach. Wyobrażasz to sobie, co to były za obrazy, które wyjmowałem z ołtarza w cerkwi bez okien? Ikony i tak by się zniszczyły, przynajmniej próbowałem je ratować. Nie uratowałem! Widocznie nie było pisane. Wyrzuciłem zatem ikony w śnieg. Prosiłem, żeby pomogli dźwigać! Nikt nie pomógł. Ani jedna swołocz nie pomogła: ani Ramanko, ani ten Nieśpomoc…

Praca oraz kotlet

„Adamczyk, pracujesz od świtu do nocy, a potem znów od świtu do nocy! To nie jest poprawne!" „Giena, a co jest poprawne?" „Poprawnie to pracować z rana, a po piątej trzeba siedzieć przed telewizorem, trzymając duży gorący kotlet na widelcu!" W tym momencie ten gorący kotlet, namalowany przez Gienę, zrobił na mnie duże wrażenie. Według mnie jedzony przed telewizorem kotlet to rozpusta. Nie nauczyłem się tej kotletowej rozpusty. Próbowałem, ale nie mogę jeść kotleta i gapić się w ekran.

Pytanie i odpowiedź

Giena dołączył do naszej grupy na czwartym roku, żeby się dokształcić. Przez cały tydzień wyciągał mnie z pracowni na korytarz, gdzie szeptem pytał: „Adamczyk, jak mogłeś wytrzymać z tymi dupkami przez trzy lata w jednej pracowni?" „Ciężko! Szczególnie nieznośne było wysłuchiwanie ich rad na temat sztuki. Walczyłem! Pracuję, a on wciska się między ciebie i obraz. – To mu w pysk! Tylko bójki-kłótnie korzyści nie przynoszą. Niemniej jednak… Gdybym się nie bił, nie odgryzał się, nie chrzanił im oraz wysyłał, gdzie pieprz rośnie przez pierwsze pół roku, a przy każdej możliwości nie przypominał o ich chamskim pochodzeniu, to byłoby znacznie trudniej. Zatem, Giena, jeśli chcesz pozostać człowiekiem, to zostaw buraki na polu". Teraz muszę powiedzieć, że mój radykalizm młodzieńczy był głupotą. Ale czy to coś zmieni?

Ksywka i budynki

W naszej grupie wszyscy mieli ksywy. Miały dość obraźliwy charakter. Słoń to Grysza Szarajeu, Kruk – Mikoła Krukau, Blin – Tolik Sakałou, Negora – Sasza Piatrou, Globus – ja… Karełkina z Gawaziukiem byli mianowani Karełkina i Gawaziuk. Uważano, że ich nazwiska wystarczająco złowieszczo brzmią. Gawaziuka próbowali przechrzcić na Gawazę, ale się złościł, ponieważ brakowało mu autoironii, był zbyt poważny. Nawet nie brał udziału w wymyślaniu przezwiska dla Gieny. Karełkina też nie wymyślała przezwiska. Reszta natomiast się mądrzyła. Sam Hackiewicz mianowicie podpisywał się na swoich obrazach jako Hackiewicz-Minski-Bamski (to z powodu modnej w tym czasie radzieckiej budowy bajkalsko-amurskiej kolejowej magistrali!) -Leniński. Ale to było za długie i trudne do wymówienia. Ksywka powinna być krótka, obraźliwa, taka co się łatwo zapamięta i wymówi, ponieważ szykowaliśmy się do pracy na budowach i w ogóle do budowania.

Kiedy jesteś wysoko na rusztowaniu i potrzebne ci jest… Czego możesz potrzebować na rusztowaniu? Powiedzmy krótko – pomocy! Przecież nie będziesz krzyczał: „Hackiewicz-Minski-Bamski-Leniński!", nie krzykniesz: „Gien!" czy… Krukau wymyślił nazwać go Suhak. I tak się przyjęło! Suhak to Suhak. Miał też coś w tym garbatym nosie i coś ze zwinności tego zwierzęcia. Miał lekkość, lękliwość, spryt oraz duże oczy otwarte na świat. Przez dwa lata, dopóki studiował z naszą grupą, Giena pozostawał Suhakiem, a później znów dla wszystkich był po prostu Gienem.

Taniec i służby bezpieczeństwa

Giena założył się o dziesięć sowieckich rubli ze swoimi kolegami ze studiów, że wyjdzie na jezdnię prospektu naprzeciwko budynku KGB i pośrodku ulicy, stojąc na wysepce, rozebrany do pasa, zatańczy kozaka. Dopóki było czerwone światło, Giena tańczył pośrodku głównego prospektu w stolicy. Milicjant udał Greka, że tego nie widzi, chowając się za pomnikiem Feliksa Dzierżyńskiego. Hackiewicz w ciągu trzech minut zarobił dziesięć rubli, czwartą część stypendium.

Odessa i traumy

Są ludzie, którzy nie mogą mieszkać w niektórych miastach. Chcą zostać mianowicie w tym mieście, a miasto ich odrzuca. Znęca się nad człowiekiem, łamie go, ugina, gniecie, kruszy i wypluwa. Tak było w przypadku Bobrowa z Londynem. Stolica Wielkiej Brytanii wypluła Bobrowa, a Martynczyka nie wypluła. Odessa dwukrotnie odrzucała Gienę. Kto by mógł pomyśleć, że wesoły Giena, powszechnie uważany za humorystę, nie ułoży sobie stosunków z tym miastem. Ale Giena trafił w Odessie do cholernego baraku. Cholera go nie wzięła. Cholery mu nie wykryto, ale na wszelki wypadek wsadzono na czterdzieści dni kwarantanny do baraku. Jechał do Odessy pociągiem. Gdzieś między Kijowem i Morzem Czarnym na którejś stacji kupił wiadro mirabelek. Zjadł. Nie mył i jadł. Żołądek powiedział mirabelkom: „nie-nie-nie-nie". Do Odessy Giena nie wychodził w pociągu z toalety. Z tego powodu na odeskim dworcu poleciał do punktu medycznego, a stamtąd zabrali go do cholernego baraku. Za drugim razem Giena trafił nie na oddział obserwacyjno-infekcyjny, a na traumatologię ze złamaną nogą. Nogę Giena złamał sobie sam. Oczywiście nie planował sobie złamać nogi w pierwszym dniu swojej, tym razem drugiej, wizyty w Odessie. Ale złamał… Złamał nogę na plaży. Złamał z powodu ciężkiego plecaka. Niósł dwa plecaki. Z tyłu swój, a z przodu – plecak żony. Giena wymyślił, jak nosić dwa plecaki. Jedno w tym było złe: plecak z przodu nie pozwalał patrzeć pod nogi. Noga stanęła na jakiś kamień, a ten przesunął się na piasku. Noga przesunęła się wraz z kamieniem, skręciła się, a właściciel dwóch plecaków upadł. Będąc na traumatologii, Giena wysłał do mnie list, w którym opowiedział o sobie i o gościu, który założył się z kumplami od kielicha, że skoczy z koła widokowego. Skoczek wygrał butelkę wina. Giena zapewniał siebie i mnie, że na odeskiej traumatologii czuje się nie gorzej niż inni.

Pokolenie i rewolucje

Nasze pokolenie było i pozostanie rewolucyjne i konserwatywne jednocześnie. Zburzyć mur berliński oraz oddać świątynie wiernym w byłych państwach ateistycznych, zniszczyć imperium zła oraz rozpocząć globalizację, dokonać rewolucji seksualnej oraz rozbudować islam do granic fanatyzmu terrorystycznego, zainicjować wybuch systemów łączności oraz wybudować hipermarketowe labirynty – to wszystko nasze wyczyny. Należymy do generacji rewolucyjnych paradoksów. Giena nie był wyjątkiem, był gwiazdą mojego pokolenia paradoksu. Swoją rewolucję rozpoczął na płótnie. Namalował październikowy przewrót w Mińsku z roku 1917. Miasto, przedstawione z lotu ptaka albo raczej lotu helikoptera, roiło się od podekscytowanych mieszkańców Mińska. Proletariusze, żołnierze, mieszczanie, chłopi, sklepikarze, nauczyciele, psy, koty, wrony, gołębie – wszyscy mieszkańcy oraz przybysze cieszyli się. Rewolucja dokonała się, jutro przyjdzie wolność, równość i braterstwo. Jutro ziemia zostanie przekazana chłopom, fabryki – w ręce robotników, władza w ręce ludu. Teraz to wiemy, że nic z tego nie wyszło i nigdy się nie uda, ale ci wierzyli. Krzyczeli „hura!", spoglądali w niebo z wiarą, nadzieją i miłością. Giena Hackiewicz-Minski dojrzał te idee w roku 1982. Obraz się udał. Nawet można powiedzieć, że był proroczy.

PS. Kiedy w roku 1989 zaczęła się rewolucja narodowo-niepodległościowa na Białorusi, nie raz i nie dwa wspominałem majstersztyk Hackiewicza-Minskiego. Malarzem jest tylko ten, kto jest w stanie spojrzeć w przyszłość, im dalej sięga jego wzrok, tym większym jest malarzem.

Terroryzm i Rostow

Czy na Białorusi są terroryści? Czy są u nas powietrzni terroryści? Są. Przynajmniej tak twierdził towarzysz Płużnikou w gazecie „Komsomolska Prawda" z dnia 9 grudnia 1990 roku, kiedy podawał listę powietrznych terrorystów ZSSR: „1987. Podczas próby porwania z Mińska do Paryża «TU-134» był zatrzymany malarz Hackiewicz. Sądowo-psychiatryczną ekspertyzą uznany został za niepoczytalnego. Miński malarz próbował porwać samolot. Pakunek z dwoma kawałkami szarego mydła nazwał bombą i kazał pilotom lecieć do Paryża. Dowódca samolotu podjął decyzję, by nie zmieniać kierunku, samolot wylądował w Rostowie zgodnie z rozkładem i planem lotów. Grupa szybkiego reagowania unieszkodliwiła malarza".

Witraże w wariatkowie

Kiedy Gienę za próbę porwania samolotu zamknięto w rostowskim więzieniu, mińscy malarze spięli się i zebrali około pół tysiąca podpisów w jego obronie. List do obrońców prawa z Rostowa także podpisałem. Napisane było w nim, że Giena od dzieciństwa był nieposłusznym i niezrównoważonym chłopcem, ale ekscentryczność i skandaliczność nie przeszkadzały mu, a przeciwnie – tylko pomogły zostać znakomitym malarzem. Malarze, czyli wszyscy my, prosili obrońców prawa, by uznać Gienę za chorego ekscentryka, a nie za radykalnego terrorystę. I zdarzył się cud! Z rostowskiego więzienia Gienę przewieziono do mińskiego wariatkowa w Nowinkach. Czy pomógł list, czy to ustawienie gwiazd, czy może zmiany w polityce światowej tak wpłynęły na rostowskie władze więzienne, że pozwolono deportować Gienę do jego ojczyzny. Doktor Kruglanski, kolekcjoner malarstwa psychicznie chorych twórców, bardzo pomógł malarzowi-terroryście. A ten, na znak wdzięczności, doktorowi oraz szpitalowi zorganizował pokaz tworzenia witraży na szpitalnym korytarzu. Razem z bratem Jurą Giena upiększył klinikę w Nowinkach kolorowymi witrażami. Były podobne do witraży w mińskim kościele Świętych Heleny i Szymona, które robił jeszcze przed próbą porwania rostowskiego samolotu, aby w ten sposób odwiedzić wielki Paryż.

Więzienie i pamięć

„Giena, opowiedz, jak było w rostowskim więzieniu?" „Nie. Są momenty w moim życiu, o których nie chciałbym wspominać. Taki koszmar, brud, taka zgniła czerń, że lepiej o tym zapomnieć. Wiadomo, że nie zapomnę, ale mówić też nie chcę. Było, minęło. Przeszło i niech nie wraca. Nigdy, nigdy, nigdy…"

Londyn i Luwr

Z Londynu Giena nie wysyłał do mnie kartek. W Londynie było mu bardzo ciężko. Ciężko mieli wszyscy: Martynczyk, Babrow i Hackiewicz-Minski. Oni przyjechali do Londynu, aby podbić swoim malarstwem świat, ale świat się nie dał. Świat był obojętny na Hackiewicza-Minskiego, Babrowa i Martynczyka. Jako pierwszy poddał się Babrow – przestał się myć. Po prostu przestał się myć, strzyc i golić. Giena i Martynczyk myli się, a Babrow – nie. Wodę mieli tylko zimną, ale oni się myli i golili, a nawet się strzygli. Babrow powiedział, że wyjedzie z Anglii do Izraela, że tam mu coś będą płacić i będzie tam żył, mył się i golił. Martynczyk liczył na zadomowienie się w Londynie. Zmienił zasadę. Jeśli nie Londyn tobie, to ty Londynowi. Londyn powiedział – ty zrobiłeś! Proste, ale wyżyć można. Giena rozczarował się w Londynie, ale jeszcze wierzył w Paryż. Wierzył, że Paryż przyjmie go inaczej niż Londyn. Giena miał rację. Ani Babrow, ani Martynczyk nie wierzyli, że Paryż przyjmie malarza Hackiewicza-Minskiego, mieli nawet podstawy, aby nie wierzyć. Wsadzili Gienę do pociągu, pożegnali się z nim, a nawet to uczcili. Mocno uczcili, mocno się upili. A kiedy Martynczyk z Babrowym zbliżali się do mieszkania, które wynajmowali w Londynie, Martynczyk powiedział Bobrowowi: „Zaraz przyjdziemy, a tam Giena siedzi pod drzwiami!". Martynczyk z Babrowym zaczęli się śmiać. Przyszli na miejsce, a tam rzeczywiście siedzi Giena. Okazuje się, że go nie wypuszczono z Anglii, bo miał problem z dokumentami, czegoś brakowało w papierach… Giena nie poddał się, znalazł objazdowy zoo-cyrk i razem z lwami, tygrysami oraz szakalami przepłynął przez La Manche. W Paryżu przyjęli go malarze emigranci. W byłej fabryce czekolady przyjęto go do komuny malarskiej. Wtedy zaczął wysyłać mi listy i kartki. Jedna z nich była z widokiem na Luwr i podpisem: „Byłem w Luwrze! Bogato!".

Oszustwo i wygnanie

Wydawało się, że Gienowi udało się wszystko, czego w życiu pragnął! Mieszkał w Paryżu, jego żoną była paryżanka, która urodziła mu córkę paryżankę (syna mińszczanina miał już wcześniej). Pracował w komunie malarskiej i (o dziwo!) w końcu zaczęto od niego kupować obrazy. Zgodnie z zasadami komuny malarskiej malarz musiał prawie wszystko, co zarobił, oddawać komunie. W tym była logika, ponieważ to komuna przyjęła Gienę, ona go karmiła i ubierała podczas adaptacji w Paryżu. Ale Gieną zawładnęło skąpstwo i nie oddał pieniędzy komunie, za co został wyrzucony. Jego życie z paryżanką też się nie ułożyło. Trafił do przyczepy kempingowej bez żony, córki, bez komuny i bez franków… Czym mogło się skończyć takie życie w przyczepie bez światła – tylko Bogu wiadomo. Ale do Paryża przyjechał brat Gieny – Jura, i zabrał nieudacznika do Mińska.

Siwizna i baby

Przypadkowo spotkałem Gienę na prospekcie Skaryny, obok kiosku „Sajuzdruk", złożyłem mu propozycję: „Giena, chodź na baby!". „Nie, Adamczyk, nie mogę! Osiwiałem. Zobacz – jaką siwą mam głowę, jakie mam siwe skronie. Widzisz? Jestem za stary, żeby chodzić na baby". Zrobiło mi się nawet żal nagle osiwiałego Gieny. On jeszcze będzie się wybierał do swojego wiecznego Paryża, będzie awanturował się w ambasadzie Francji z powodu zniesienia wizy, będzie się wybierał na Madagaskar, ale ja będę wspominać swoją propozycję o babach i jego opowiadanie o siwiźnie z sakramentalnym: „Już skończyłem!".

Wino i okno

„Takie wino podają tylko prezydentom, i to na święta. Będziesz?" „Nie!" „Powąchaj! Powąchaj! We Francji nie ma takiego wina!" Giena podnosi mi do twarzy pół szklanki wzmocnionego bełtu. „Brrrrr! Nie będę tego pił!" Wszystko odbywa się w kawiarni sklepu spożywczego „Centralny". Dlatego nie dziwi nikogo pojawienie się ochroniarza, który proponuje Gienowi, by opuścił sklep. Mam w ręku spodek z kubeczkiem kawy, ja zostaję. Giena wychodzi, stoi pod oknem, wyjmuje butelkę, stuka się ze szklaną witryną i pije z gwintu wino, które prezydenci dostają tylko na święta.

Malarze i Madagaskar

„Wało-o-dzia, malarze nie umierają! Oni po prostu jadą do Paryża i tam żyją, inko-o-gnito. Widziałem w Paryżu Siarhieja Piotrowicza Katko-o-wa. Wy myśleliście – że on umarł. Nie! On mieszka w Paryżu. I Wało-o-odzia Świnaro-o-ou, i Wasia Chmialeuski – oni tam są". „Giena, byłem w Paryżu, nie ma tam ani Katkowa, ani Chmielewskiego ze Swinarowym". „A-a-a… Więc pewnie pojechali na Madagaskar. Z paszportem francuskim na Madagaskar można jechać bez wizy. Wało-o-dzia, jedźmy na Madagaskar…"

Miliony i zamek

„Adamczyk, stój! Dokąd się spieszysz? Nie trzeba nigdzie się spieszyć! Niedługo, naprawdę niedługo sprzedam swoje obrazy! Moje obrazy kosztują miliony, one są warte znacznie więcej, ale ja je sprzedam, aby kupić zamek we Francji. Kupię zamek i wszyscy tam pojedziemy… Nie wierzysz? Wałodzia, dokąd idziesz? A zamek? Zame-e-e…" – zostawiam pijanego Gienę pod sklepem spożywczym.

Nieobecność i odpowiedzialność

On jeszcze jest i już go nie ma. Stoi pośrodku ulicy, a ludzie go omijają. Giena ma poobijaną twarz. Twarz można sobie rozbić, gdy nagle unosi się asfalt i bije cię po czole, ty odbijasz się od ziemi, a ona podskakuje i bije cię po nosie. Wtedy padasz, lecz wydaje się odwrotnie – asfalt podnosi się i atakuje. Giena stoi zakrwawiony, zbity asfaltem, pośrodku prospektu Niepodległości. Oczy ma zagubione. Nie ma ratunku. Trzeba iść. Dokąd? On idzie – do samozniszczenia alkoholem. Niszczy siebie publicznie… Kiedy razem wchodzimy do jakiejś kawiarni, kelnerki oraz ochroniarze pytają mnie: „Czy pan za niego odpowiada?". Mówię: „Tak, odpowiadam za niego". Ciągle jeszcze odpowiadam, tak jak kiedyś on odpowiadał za mnie, zabierając butelkę piwa.



Аляксей Жданаў. «Плянэтарый № 6». 1989
Aliaksej Zhdanau. «Planetarium # 6». 1989



Артур Клінаў

Горад Сонца быў Горадам Палацаў. Па стылі яны падзяляліся на Палацы, пабудаваныя да Вайны, і тыя, якія зьяўляліся пазьней, у саракавыя-пяцідзясятыя. Даваенныя Палацы лёгка пазнаваліся па шэрым колеры ды іх прысадзістай каржакаватасьці. Сваімі грувасткімі лапамі яны моцна стаялі на зямлі й нагадвалі бультэр'ераў, што злосна глядзелі на ўсіх, гатовыя скочыць ды разарваць кожнага, хто праходзіў міма. У іх постацях адчувалася схаваная сіла таго часу, калі Краіна Шчасьця была дужая сваёй верай, дужая настолькі, што дастаткова было сказаць Мэтафізыку, што кроў гэта віно, — і ўсе ня толькі верылі ў гэта, але і ўпадалі ў чароўнае ап'яненьне ад выпітай крыві.

Як ні дзіўна, даваенныя Палацы Гораду Сонца амаль не пацярпелі падчас бамбаваньняў. Самалёты, што прыляталі ў сьвяты з падарункамі ад Сталіна, іх не кранаілі, хаця яны былі самымі вялікімі ды заўважнымі аб'ектамі Гораду. Пагатоў нацысты, якім падабалася гэтая блізкая ім па стылі архітэктура, зьмяшчалі ў іх розныя ўстановы акупацыйных уладаў Трэцяга Райху. Тым ня менш на старых паваенных фотаздымках усе яны ўзвышаюцца шэрымі панурымі замчышчамі над руінамі Гораду.

Палацы, збудаваныя пасьля Вайны, былі іншыя. Яны сыйшлі ад жорсткага, але праўдзівага стылю й ужо сымбалізавалі ня моц, але багацьце. Яны сапраўды нагадвалі рогі дастатку, зь якіх на фасады Палацаў сыпалася ўсё напрыдумлянае чалавекам за тысячагодзьдзі існаваньня папярэдніх стыляў. Тут прысутнічалі Старажытны Рым, Грэцыя, Старажытны Эгіпэт, Барока, Рэнэсанс, акультныя знакі. У будаўнікоў Утопіі не ўзьнікала сумневу ў тым, што эстэтыка Шчасьця павінна ўвабраць у сябе ўсе найлепшыя дасягненьні ранейшай культуры.

Фасады паваенных Палацаў уяўлялі сабой дзіўныя карункі, дзе ў мудрагелістых узорах злучаліся барокавыя франтоны зь пяціканцовымі зоркамі ў сярэдзіне, антычныя вазы, рогі дастатку, урны, карынфскія, тасканскія, іянійскія калёны ды пілястры, эгіпэцкія абэліскі, балюстрады, мэдальёны, разэткі, фальшывыя вокны ды бальконы і, вядома ж, мноства культавай сымболікі: зоркі, сярпы ды молаты й нават масонскія цыркулі!

Паваенныя Палацы, як і належала ў Горадзе Сонца, былі жоўтага колеру. Яны мелі розныя яго адценьні, пачынаючы ад вельмі разьбеленага, амаль белага, сканчаючы глыбокай насычанай вохрай. Калі ў Горадзе ішоў дождж альбо наступала доўгая зіма, сваім колерам Палацы ўсё адно мусілі сымбалізаваць Сонца. Усім выглядам яны сьцьвярджалі, што гэта Горад менавіта Сонца, нават калі яго цяпер няма. Рэальнага Сонца ў ім, у прынцыпе, можа ніколі ня быць, але ён усё адно будзе заставацца ім, Горадам інтэлігібэльнага, але не фізычнага Сонца.

Фрагменты з раману Артура Клінава «Малая падарожная кніжка па Горадзе Сонца»

Artur Klinau, Fragmenty z powieści «Przewodnik po Mieście Słońca»
Przełożyła Małgorzata Buchalik
WYDAWNICTWO CZARNE. Wołowiec 2008

Артур Клінаў. «Палац Навукі». 2003
Artur Klinau. «The Palace of Science». 2003

Miasto Słońca było Miastem Pałaców. Te, które wybudowano przed Wojną, wyraźnie różniły się stylem od tych z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Pałace przedwojenne łatwo było rozpoznać po szarych ścianach i krzepkiej przyziemności. Twardo trzymały się ziemi grubymi łapami i przypominały bulteriery, groźnie spoglądające na przechodniów, gotowe w każdej chwili skoczyć i rozerwać ich na strzępy. W ich przykucnięciu wyczuwało się moc epoki, w której Kraina Szczęścia była silna swoją wiarą, silna tak bardzo, że kiedy Metafizyk oznajmił, że krew to wino, wszyscy nie tylko w to uwierzyli, ale i chłepcąc krew, wpadli w ekstatyczne delirium.

Jakkolwiek to dziwne, praktycznie żaden z przedwojennych Pałaców Miasta Słońca nie ucierpiał podczas bombardowań. Samoloty, przywożące nam na święta prezenty od Stalina, omijały je, mimo że były to największe i najprostsze do namierzenia cele w Mieście; w dodatku naziści, którzy lubili tę tak bliską im stylistycznie architekturę, umieszczali w nich rozmaite urzędy władz okupacyjnych Trzeciej Rzeszy. Tym niemniej na starych powojennych fotografiach widać wielkie szare zamki sterczące samotnie nad ruinami Miasta.

Pałace budowane po wojnie były już całkiem inne. Odchodziły od dogmatycznego ascetyzmu i symbolizowały nie tyle moc, ile bogactwo. Faktycznie przypominały rogi obfitości, z których na fasady Pałaców sypało się wszystko, co tylko człowiek wymyślił w ciągu tysiącleci istnienia wszelkich możliwych stylów. Był tu i starożytny Rzym, i Grecja, i Egipt, i barok, I renesans, i nawet tajemne znaki okultystyczne. Widać budowniczowie Utopii wierzyli, że estetyka Szczęścia musi zawrzeć w sobie osiągnięcia wszystkich poprzednich kultur.

Fasady powojennych Pałaców wyglądały jak gigantyczne koronki, w splotach których kłębiły się barokowe frontony z pięcioramiennymi gwiazdami pośrodku, antyczne wazy, rogi obfitości, urny, kolumny i pilastry korynckie, toskańskie i jońskie, egipskie obeliski, balustrady, medaliony, rozety, ślepe okna i balkony, a także, oczywiście, cała masa kultowych symboli: pięcioramiennych gwiazd, sierpów, młotów i nawet masońskich cyrkli.

Powojenne Pałace były, jak zresztą całe Miasto Słońca, żółte, we wszystkich odcieniach żółci, poczynając od bardzo rozbielonego, prawie białego, po nasyconą ochrę. Podczas długiej zimy lub kiedy w Mieście padał deszcz, kolory budynków przypominały o Słońcu. Wyraźnie świadczyły, że Miasto jest Miastem Słońca, nawet jeśli samego słońca akurat nie widać. Prawdziwego Słońca mogło właściwie nie być w nim nigdy – tak czy inaczej pozostawało jego Miastem, Miastem inteligibilnego, a nie fizycznego Słońca.



А.РЧ. «Умярцьвёнае каралеўскае дзіця з прымешкам сабачай крыві». 2005–2006
A. R.Ch. «A Dead Royal Child with Alloy of Canine Blood». 2005-2006

А.Р.Ч.: «Мой творчы працэс вельмі фізыялягічны»


А.Р.Ч. «Naturemorte». 2010
A.R.Ch. «Naturmorte». 2010

Валянціна Кісялёва
(куратар, арт-дырэктар Галерэі сучаснага мастацтва «Ў»):

«У адзін з сонечных дзён у галерэі зьявіўся малады чалавек, на якога я спачатку не зьвярнула абсалютна ніякай увагі, і запытаўся, каму можна аддаць дыск з працамі. Звычайна адразу я не праглядаю прынесеныя дыскі, адкладаю на пасьля. Але тут раптам вырашыла адарвацца ад працы. І вось я ўстаўляю дыск у кампутар, адкрываю — і фактычна зь першых малюнкаў мая ўвага цалкам засяроджваецца на тым, што я бачу: працаў такой сілы й магіі я не сустракала даўно. Прагледзеўшы шэраг, вырашыла адразу пагаварыць з гэтым маладым чалавекам. Падняла галаву, але яго ўжо побач не было, хаця прайшло ўсяго некалькі хвілінаў. У гэтым была нейкая містыка. Я злавіла сябе на думцы, што нават не зафіксавала вонкавы выгляд гэтага чалавека. Яшчэ адной інтрыгай для мяне стаў подпіс мастака: «А.Р.Ч.». Вядома, адразу ўзьнікла інтэрпрэтацыя псэўданіму, якая яшчэ больш зацікавіла мяне. Я зноў зьвярнулася да гэтых малюнкаў. Мастак аказаўся вельмі прадуктыўны. Усе працы былі акуратна раскладзеныя па асобных тэчках у строгай храналёгіі. Неўзабаве я прагледзела ўсё, а потым адразу пачала пераглядаць. Я была загіпнатызаваная ягонымі працамі…»

— Чаму «А.Р.Ч.»?

— Гэта, як вядома, ініцыялы Андрэя Раманавіча Чыкацілы… Я й раней на сваіх акварэлях ставіў, напрыклад, подпіс «Асёл». Гэта быў элемэнт самабічаваньня, самапрыніжэньня. Неяк я сядзеў, глядзеў на тое, што намаляваў, і падумаў: «Які ж ты асёл!» З крыўды й роспачы так і падпісаўся. Гэта я ўжо даўно перажыў. А Чыкаціла… Зразумела, што ён ужо даўно стаў не фізычнай, пэўнай асобай, але нейкім згусткам энэргіі, са сваім пахам, колерам. Для мяне «Чыкаціла» — гэта панятак, нешта, што выяўляе нейкую блізкую, нават інтымную, непарыўна злучаную з глыбінямі падсьвядомасьці постаць. Гэта не чалавек, але фэтыш, знак, голас чалавечай псыхікі. Неяк мой сябра жартам сказаў, што я — сэрыйны мастак. Ён мае рацыю, я стаўлюся да гэтага, можна сказаць, «сэрыйна». Вядома, што маньякі дзейнічаюць у экстатычным стане, які псыхіятры вызначаюць як хваравіта захопленая ашалеласьць. Гэта іншы ўзровень псыхікі: чалавек быццам сыходзіць ад усяго зямнога. Пасьля настае поўнае заспакаеньне. Для мяне палатно, папера — гэта ахвяра не ахвяра, але нейкая істота, зь якой я раблю, што хачу. Зрабіў — і мне стала лягчэй. Ня памятаю дакладна, як зьявіўся «А.Р.Ч.», напэўна, неяк спантанна… Можа, гэта прагучыць дзіка, пачварна, амаральна, але я не асуджаю такіх,

як ён. Мне здаецца, яны па-свойму таксама мастакі, якія фізычна не адбыліся. А можа, наадварот, максымальна адбыліся — нават, хутчэй за ўсё, так. Яны працавалі не на палатне, не на паперы, а ў жыцьці. І яны, напэўна, ступілі далей за ўсіх. Як бы пачварна гэта ні выглядала. Гэта не якая-небудзь «размалёўка» ці фантазія. Я ў прынцыпе пагарджаю фантазэрамі.

— Каго ты называеш «фантазэрамі»?

— Фантазэры — гэта ашуканцы ад мастацтва. Тыя, хто прыдумляюць сабе тэму, а потым на яе штосьці прывабнае малююць. Магчыма, гэта каму-небудзь цікава аналізаваць. Але мне падаецца гэта несумленным. Я так не хачу ды й не магу.

— Як даўно ты пачаў займацца жывапісам?

— Маляваць я пачаў рана, у дзяцінстве, і ўжо тады падпісваў свае працы. У мастацкую школу прынцыпова не хадзіў. Мяне выпраўлялі, але я адмаўляўся. Ужо тады лічыў, што спачатку трэба рэалізаваць свае ўнутраныя рэзэрвы, стварыць «падмурак» і толькі потым, калі зьявіцца неабходнасьць, ісьці вучыцца. Таму ў мастацкую вучэльню паступаў ужо сьвядома — у 25 гадоў. Адчуў, што тапчуся на месцы, і зразумеў, што вось зараз трэба. Паступіў ня зь першага разу, таму што датуль ні партрэту, ні натурморту не маляваў. Давялося займацца з рэпэтытарамі. Пасьля заканчэньня вучэльні паступіў у Акадэмію мастацтваў.

— Як праходзіў працэс самаадукацыі? Ці спрабаваў ты знаёміцца зь мясцовымі мастакамі?

— Я прынцыпова ні з кім з мастацкага асяродзьдзя ня меў зносінаў. Мне было не зразумела, што яны робяць, а галоўнае — навошта. У кожнага дзеяньня павінен быць матыў. Часам узьнікае адчуваньне, што чалавека, які мог стаць выдатным інжынэрам ці фэрмэрам, зь нейкай недарэчнай выпадковасьці навучылі мастацкаму рамяству. На выставы я, вядома, хаджу, гляджу і разумею, што не магу сур'ёзна ставіцца да таго, што там паказваюць. Насамрэч гэта вялікая бяда, калі мастаку няма чаго сказаць.

— Але, магчыма, было захапленьне кімсьці з замежных мастакоў?

— Надзвычайнае ўражаньне пакінулі Люсьен Фройд, Хаакін Саролья, Рэпін, як ні дзіўна, нядаўна загінулы Тэтсуя Ішыда… У мяне ёсьць маленькая праблема: я дрэнна запамінаю імёны. Так і з мастакамі. Магу закахацца, несьці праз усё жыцьцё… Напрыклад, Фрыда Кало. Доўга спрабаваў запомніць ейнае імя, зараз, нарэшце, вывучыў. Вядома, ёсьць яшчэ мастакі, але мне элемэнтарна складана прыгадаць іхныя імёны.

— Дзе ты знаходзіў інфармацыю? Ня ў кожнай кнізе па мастацтве можна знайсьці, напрыклад, працы Фройда.

— У мяне досыць адукаваная сям'я. Мама — бібліятэкар, таму дома заўсёды была добрая літаратура. У мяне сабралося шмат кніг па мастацтве. Хаця я скептычна да гэтага стаўлюся: чалавецтву ўласьціва памыляцца. Але для агульнага развіцьця — чаму б і не. Аднак, шчыра кажучы, я не хварэю на захапленьні такога кшталту, падобныя крыніцы натхненьня мне не патрэбныя. Мой творчы працэс вельмі фізіялягічны.

— Маеш на ўвазе неабходнасьць маляваць не для чагосьці ці кагосьці, але таму, што трэба намаляваць ці напісаць?

— Так, менавіта трэба. Складана апісаць гэты стан, які складаецца з найтанчэйшых эмацыйных праяваў. Але саматыка цалкам канкрэтная: зьяўляюцца трывожнасьць, успрымальнасьць да ўсяго, што атачае (галасы, сылюэты, фразы, надпісы), некаторая «вязкасьць», падвышаецца тэмпэратура, зябіць… Гэта вельмі ўражвальнае й глыбокае перажываньне. Мне здаецца, што прырода злачынстваў сэрыйных забойцаў і прырода творчасьці аднолькавыя, яны маюць адзін рухавік — энэргію несьвядомага. Як разбурэньне й стварэньне, забойца й ахвяра быццам палярныя рэчы, але сутнасьць адна.

— Атрымліваецца, імпульс для тваёй творчасьці ідзе ня звонку, а ўзьнікае пэўны стан, які правакуе творчы працэс…

— Менавіта стан. Калі б я зараз, напрыклад, быў у гэтым стане, то ўбачыў бы шматлікія рэчы па-іншаму. Адчуваць гэты стан, перажываць яго — вялікая радасьць для мяне. У гэтыя моманты я накідваюся на працу, раблю яе, а потым на 2–3 дні настае поўны «штыль», на працягу якога я жыву як звычайны чалавек: спажываю, гляджу, вучуся. Праз пэўны час стан паўтараецца, потым зноў сыходзіць. Так і жыву.

— Калі гэта пачалося?

— Даўно. Зараз я нават навучыўся стымуляваць гэты стан ці, калі неабходна, прытрымліваць. Але, вядома, гэта не азначае, што я працую толькі ў стане такой узрушанасьці. Праца над карцінай, напрыклад, доўжыцца працяглы час, асабліва калі гэта вялікае палатно. Натуральна, немагчыма ўвесь час вар'явацца. На першым этапе, калі задаеш «базу», — гэта так. А потым надыходзіць наступны этап, ад якога я таксама атрымліваю задавальненьне: калі шліфую карціну, прапрацоўваю дэталі. Такіх этапаў некалькі.

— Зараз ты вучысься ў Акадэміі, дзе існуе досыць выразнае, бескампраміснае вызначэньне мастацтва, у якое твае творчыя «зацікаўленьні» відавочна ня ўпісваюцца. Як у цябе атрымоўваецца сумяшчаць вучобу й творчасьць?

— Вельмі проста: я іх, у прынцыпе, не сумяшчаю. З самага пачатку я вельмі дакладна падзяліў дзьве гэтыя сфэры. У Акадэміі я нічога творча не раблю: толькі спасьцігаю рамяство. У навучальным працэсе нічога не адчуваю. Мне ўсё адно, якія будуць тэма, матэрыял, тэхніка.

— Цалкам «выключаесься»?

— Не зусім так. Проста выразна падзяляю: вучоба — гэта вучоба, творчасьць — гэта творчасьць. Не хачу, каб гэта сутыкалася, таму што творчасьць для мяне занадта інтымны й асабісты працэс.

— Спасьцігаючы акадэмічнае рамяство, ці адчуваеш ты, што гэта сапраўды было табе неабходна?

— Безумоўна, гэта ўплывае. Я мяркую, што разьвіваюся ў слушным кірунку. Тыя палотны, што зьяўляюцца ў мяне цяпер, — гэта выдатны сымбіёз з маіх раньніх напрацовак і таго, што я зараз магу рабіць. Гэта ўжо, як мне падаецца, значна лепш.

— Для тваіх працаў, асабліва гэта відавочна ў акварэлях, характэрная спантаннасьць, яны выглядаюць «няскончанымі». Ты сьвядома не «дашліфоўваеш» іх?

— У маім жывапісе гэта, хутчэй, бяда. Усё ж мне хацелася б даводзіць усё да канца. А ў акварэлях — так, мне падабаецца, калі прысутнічаюць нейкая незавершанасьць, разбурэньне, так бы мовіць. Зараз я акварэлі ўжо не пішу і, напэўна, больш да іх не вярнуся. Гэта быў пэўны этап у маёй творчасьці, зьвязаны з глыбокай асабістай драмай, якую я перажываў дагэтуль і якая патрабавала вельмі мабільнага й сталага «выхаду». Акварэль дазваляла гэта рабіць. Усё, што я тады пісаў, было зьвязана менавіта з тымі перажываньнямі. Я проста спаганяў сваю крыўду й злосьць. Такім чынам размаўляў з сабою, з тымі, хто мяне пакрыўдзіў. Цяпер гэта адыходзіць. Часам я думаю, што, напэўна, мне патрэбная нейкая чарговая драма. Цяпер яе няма, і ключавы панятак для мяне на сёньняшні дзень — гэта «ўзбуджальны вобраз». Я малюю тое, што мяне ўзбуджае — як мэтафізычна, так і фізіялягічна. А тады была пэўная драма, якая стала моцным штуршком для ўсяго, што я рабіў, у тым ліку й у прозе.

— Ты сьвядома вырашаеш, што ў дадзены момант будзеш рабіць: пісаць кнігу ці карціну?

— Я злавіў сябе на думцы, што, калі саджуся за кнігу, хачу пісаць менавіта прозу. У гэты момант я не магу маляваць: ня бачу колеру, не адчуваю пэндзьлік. Гэта адбываецца само па сабе. А калі, напрыклад, пачынаю маляваць, дзіўлюся, як магу штосьці пісаць. Пасадзі мяне зараз за машынку — я і сказу не зьбяру. А ў іншы момант вазьму й лёгка напішу старонку.

— Апроч прозы, «слова» часта ўзьнікае ў тваіх жывапісных і акварэльных працах. Яно становіцца паўнавартасным элемэнтам кампазыцыі, быццам нейкая фінальная кропка тваёй візуальнай «гісторыі»…

— Напэўна, для мяне немагчыма ўсё да канца распавесьці мовай жывапісу. Словы, лічбы прыходзяць ужо на наступных этапах працы. Яны для мяне моцныя энэргетычныя адзінкі. Часам, калі я працую з прозай, я забываюся й пачынаю зьліваць словы ў нешта накшталт узору. Часта словы мне ўвогуле не патрэбныя ў прасторы палатна, а часам неабходныя. Гэта зноў жа працэс несьвядомы.

— Ты паказваеш свае працы блізкім, сябрам? Ці неабходная табе ацэнка староньняга гледача?

— Мінімальна. Як я ўжо казаў, маё жыцьцё даволі выразна падзяляецца на творчасьць і будзённае існаваньне. Яны не перакрыжоўваюцца. Жанчына, зь якой мы разам ужо больш за 10 гадоў, маіх прац, напрыклад, баіцца. Яна не знаёмая з тым бокам маёй асобы, які адказвае за творчы працэс. Мой лепшы сябар… хаця, напэўна, гэта ён лічыць сябе маім сябрам. Таму што я ня здольны ні кахаць, ні сябраваць. Няма ўва мне «кагосьці», хто адказваў бы за гэта ў маёй галаве… А што да рэакцыі тых, хто глядзіць мае карціны, — так, ім цікава. Але іхная ацэнка мяне не турбуе.

— Панятак «прыгажосьці» ў ягоным шырокім разуменьні й множнасьці сэнсаў зьяўляецца ключавым для шматлікіх творцаў. Як ты разумееш яго?

— На гэтую тэму я часта спрачаюся з аднагрупнікамі. Я спрабую ад іх дамагчыся простай рэчы: быць гнуткімі й па магчымасьці незалежнымі ў сваіх меркаваньнях. На мой погляд, трэба навучыцца прымаць сьвет ува ўсіх ягоных праявах: разумець эстэтыку жудаснага й эстэтыку прыўкраснага, у роўнай ступені атрымліваць асалоду ад болю й ласкі, захапляцца прыгажосьцю поплава й выглядам выпаленай вёскі, чэрпаць натхненьне ў балоце й у акіяне. Трэба засьцерагчыся ад забабонаў і ўмоўнасьцяў і зірнуць у сьвет шырока расплюшчанымі вачыма. Тады ты будзеш гарманічнай і ўраўнаважанай асобай. У мяне ёсьць свой крытычны погляд на ўсё: рэлігію, мастацтва, сьветаадчуваньне. Я шмат чытаю, шмат чым цікаўлюся. Але ня трэба ўсё браць на веру. Напрыклад, хтосьці сказаў, што гэта прыгожа, але гэта не азначае, што так яно й ёсьць. Трэба ўмець у самым жудасным бачыць прыўкраснае… Напрыклад, мае ўлюбёныя пісьменьнікі — гэта Бунін і Чэхаў. Люблю іх, атрымліваю асалоду, перачытваю нават на шкоду чамусьці новаму. У той жа час падабаецца Сарокін. Рэчы абсалютна палярныя. Пра

Сарокіна, напрыклад, кажуць, што гэта «танная, брудная літаратурка». Я так не лічу. Магу знайсьці прыгажосьць ува ўсім. Ствараю вакол сябе атмасфэру, якая была б мне цікавая. Да таго, як пайсьці вучыцца, напрыклад, працаваў санітарам у трупярні. Мне было камфортна. Там працуюць цікавыя людзі, прысутнічае вастрыня моманту ад штодзённага сутыкненьня са сьмерцю. Я знайшоў у гэтым прыгажосьць. А іншы сказаў бы, што гэта агідна й пачварна. Гэта форма абмежаванасьці, на мой погляд.

— Я разумею, пра што ты гаворыш. Але тваё асабістае адчуваньне прыгажосьці — яно якое? Якія эмоцыі выклікае ў цябе прыгажосьць?

— Гэта няўлоўна. Напрыклад, я гляджу на працы Мунка, там быццам няма нічога асаблівага: нейкая аголеная жанчына, ложак. Але відавочна прысутнічае чараўніцтва. Гэта створана сумленна. Мне здаецца, гэта самае важнае. Мастак «пражыў» гэтую карціну, як маленькае жыцьцё. У Акадэміі, напрыклад, я пішу шмат: пастаноўкі, кампазыцыя. Але там бракуе прыгажосьці. Я толькі рамесьнік. Аднак потым гэтыя пастаноўкі я магу выкарыстоўваць па-свойму.

— Яны становяцца эскізамі?

— Хутчэй, асновай. Нядаўна я падумаў, што, калі пішу, ужо бачу, што буду рабіць потым з гэтай акадэмічнаю працай. Напэўна, гэта дрэнна: пачынае аддаваць фантазэрствам, пра якое я казаў, загадзя прыдумляю цікавы малюначак.

— Можа, гэта новы этап?

— Не, хутчэй, заняпад.

— Ты закрануў тэму сьмерці. Досьвед працы ў трупярні зьмяніў тваё стаўленьне да яе?

— Не. Я вельмі эмацыйны чалавек, але нейкія магутныя ўзрушэньні ўсярэдзіне мяне наўрад ці сёньня магчымыя. Я бачыў шмат жудасных рэчаў, ня толькі на працоўным месцы, але і ў жыцьці ў прынцыпе. У трупярню ўвогуле я пайшоў не за нейкімі эмоцыямі ці перажываньнямі. Элементарна зьбіраў матэрыял. Менавіта за гэтым хачу туды вярнуцца зноў. У свой час працаваў качагарам, грузчыкам, фрэзэроўшчыкам, ахоўнікам на стаянцы, яшчэ нейкай брыдою — зьбіраў інфармацыю. А трупярня — гэта проста скарбніца найцікавейшых людзей, сытуацыяў. У сваёй прозе я гэта ўжо апісаў. Наогул, мне па жыцьці ўласціва падглядаць. Я лічу, што гэта вельмі карысна для чалавека творчага. У маім творчым багажы ёсьць фільм «Game over», які стаўся для мяне знакам канца істотнага ў маім жыцьці пэрыяду. Візуальны шэраг фільму складаецца з рознага характару кадраў: мой першы акадэмічны натурморт, мая сястра, якая ў навагоднюю ноч глядзіць фільм Таркоўскага «Салярыс», чароўная німфэтка, якая з сорамам і цікаўнасьцю назірае, як выпаражняецца ейны сабака, абгаджаны санітар, што вые над разрэзаным трупам… Усе яны жыхары падпаленай хаты. Там цёпла. Але гэта толькі на імгненьне, далей — пажар і сьмерць. Як я ўжо казаў, мне патрэбны «ўзбуджальны вобраз». Асабістая драма сыйшла, і пакуль выявы чэрпаюцца адтуль, з трупярні.

— Якое кіно цябе ўвогуле цікавіць?

— Вельмі люблю Аляксандра Сакурава. Такія фільмы, як «Бацька й сын», «Рускі каўчэг», «Малох», пераглядаю рэгулярна. Альмадовар, на мой погляд, геній. Раман Балаян, Кіра Муратава, уся творчасьць Разанава, Таркоўскага…

— Калі вярнуцца да Чэхава й Буніна, якія іхныя творы ты для сябе вылучаеш асабліва?

— Гэта «Цёмныя алеі», «Суходол», «Худая трава» Буніна, «Пацалунак», «Спаць хочацца», «Аповед спадарыні NN» Чэхава. Апошняе апавяданьне, напрыклад, прагучала ў маім рамане «Гульні». Я наогул люблю ўсю ягоную кранальную, пасьцельную прозу. Яна, на мой погляд, вельмі не цнатлівая, ня чыстая, ня простая, вельмі расейская, «праз край», як і сам Чэхаў. Там шмат падтэкстаў, якія абываталь не жадае заўважаць. Таксама і у Буніна.

«…У тэатры мы селі на месцы 33 і 34, па самай сярэдзіне ці нават па цэнтры, у роўным аддаленьні ад уваходу й выхаду. «Аповед спадарыні NN». Спэктакаль гэты мы глядзелі адзінаццаць разоў, цяпер — дванаццаты. Ён кожны раз падкупляў сваёю «чэхавасьцю» — сьмешнае слова, прыдуманае Таняю й з захапленьнем падхопленае мною. Тонкая нябачная лёска маральнага пачатку, амаль лібіда праціналa спэктакаль, быццам шампур кавалак мёртвае сьвініны. Лёска з кручком, заселая ў кожным чалавеку, які хоць раз дакрануўся да Антона Паўлавіча, доктара, мысьляра й проста мужчыны. Найцяжэйшая безвыходнасьць з жыцьця ў жыцьцё, назад ад Зямлі, няздольнасьць усьвядоміць часовасьць існага, драма нізкага, камэдыя высокага… Антон Паўлавіч жыве ў нас, як аскарыда ў целе недагледжанага дзіцяці, — страшэнны мясны пірог — аповед спадарыні NN, аповед мясное спадарыні — учарашняя катлета на пазаўчорашняй газэце, былы ўзбагачаны страўнікавым сокам гуляш у «таўчку». Найвялікшая проза для маёй дзяўчыны, дзяўчыны Тані, якую я ўжо амаль не хачу. Я ўжо нават баюся ейнага цела — занадта вядомае. А яшчэ ад яе часам патыхае. На першым спатканьні патыхала, памятаю… і потым… разы тры. Памятаю, распавядаў ёй пра Крамскога. Кажа, таксама калісьці было цікава, да дваццаці — пасьля ўсё адно…»

(З раману «Гульні»)

— Апроч кіно ты займаесься яшчэ й музыкай…

— Так, ёсьць у мяне такое жаданьне — асягнуць немагчымае. Адзін з маіх музычных праектаў — «Чорнае сонца» — уяўляе зь сябе шэраг вельмі «млявых» кампазыцыяў па 60–80 хвілінаў, якія я запісваю ў музычнай праграме. Ёсьць іншы праект — «Маўчаньне гідрацэфала». Там я экспэрымэнтую са словам: запісваю гутаркі людзей, потым іх запавольваю, і атрымліваюцца вельмі цікавыя рэчы. Мне падабаецца гэтым займацца, але звычайна гэта трапляе на мой творчы «штыль». Сядзіш, скрупулёзна складаеш патэрны, слухаеш і атрымліваеш задавальненьне. А маляваць ці пісаць прозу — гэта ўжо іншая рэч, гэта калі трэба. У прозе, напрыклад, са мною таксама адбываліся «дзіўныя» рэчы. Я пісаў аповесьць «Ялавічына». Раптам у адной сцэне герой распаўся на тры асобы: мужчыну, жанчыну й таго, хто аддае загады. Гэта адбылося само па сабе, не паводле майго пляну. Такога я не адчуваў ніколі. Герой размножыўся, стаў нібы «трыадзіны», і дыялёг «сыйшоўся» ў маналёг. У той момант я адчуваў пах, густ, гукі, галасы герояў, сам ня верыў у тое, што адбываецца вакол мяне. Мне здаецца, такое больш не паўторыцца. За апошні час я «пагрубеў». Потым было штосьці падобнае, але гэта, хутчэй, сымуляцыя з майго боку.

«“…Усё добра, табе цёпла, ты жанчына, ты засынаеш, усё добра, ты адчуваеш мой дотык…” Антон раптам насамрэч выразна адчуў сябе маленькім хлопчыкам-жанчынаю, і нават істота ў ім нібыта сьціснулася, каб зьмясьціцца ў цяпер такім маленькім целе Антона, якое ў сваю чаргу разадзьмулася, абезвалосілася, канечнасьці й галава сталі бездапаможныя й прыступныя. Ён адчуў, што стаіць на каленях, яму 14, вочы прыкрытыя, у сьвіране, пахне збожжам, сьпёкаю, пад высокім дахам клеці пералятаюць зь месца на месца неспакойныя галубы, прадаўшчыца Валя гаворыць голасам хлопчыка-падлетка… не — хлопчык-падлетак гаворыць голасам прадаўшчыцы Валі…»

(З аповесьці «Ялавічына»)

— Жывапіс, літаратура, музыка, кіно — што ты сам для сябе вылучаеш як найгалоўнейшае?

— Чамусьці лічу сябе найперш пісьменьнікам. Больш займаюся прозай. Хаця маляваць атрымліваецца таксама рэальна шмат.

— Чытач табе неабходны?

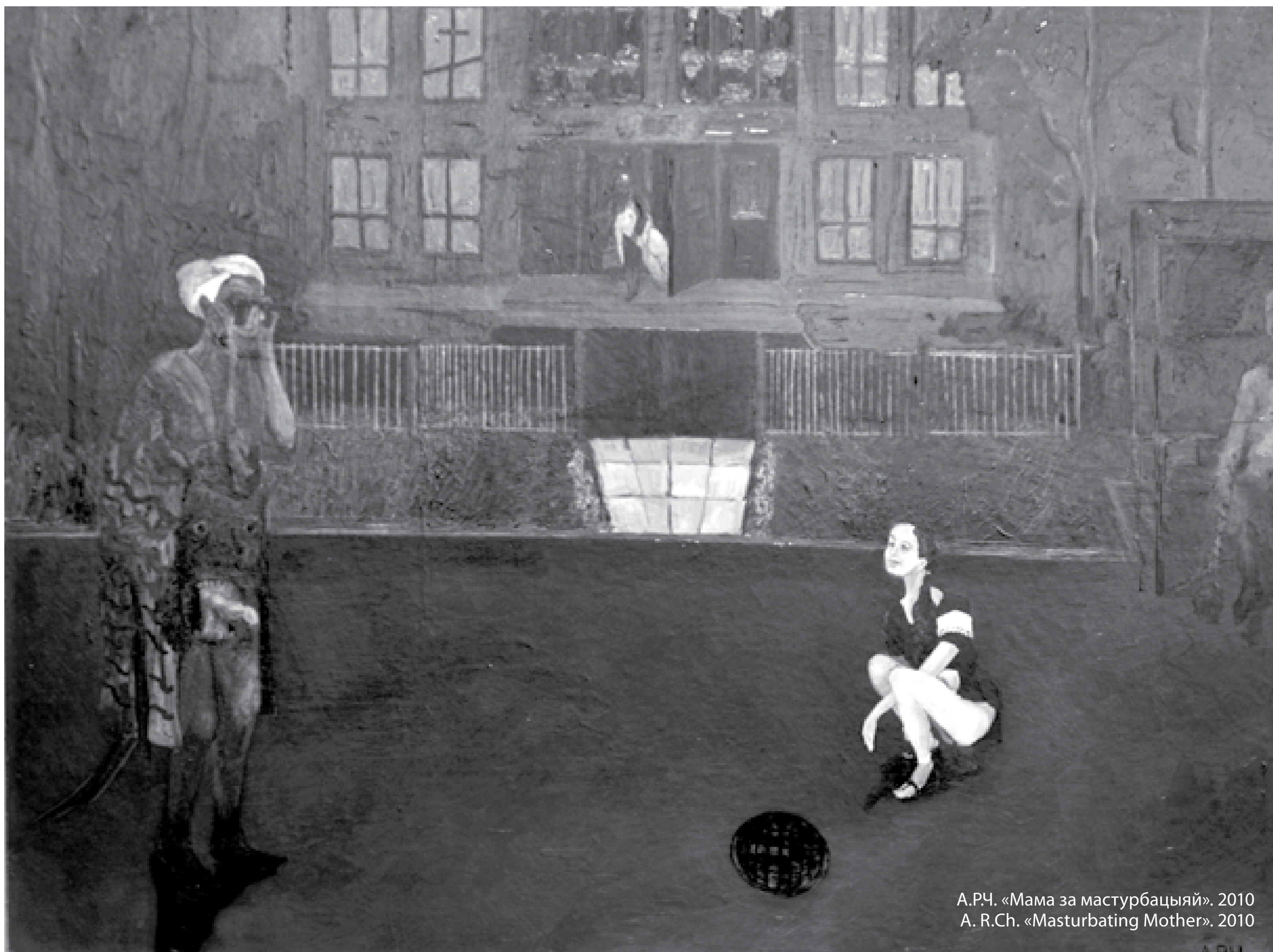
— Вядома, калі цябе чытаюць, гэта прыемна, у гэтым ёсьць нешта геданічнае. Але зноў жа, для мяне гэта не ключавое. Мне проста фізыялягічна неабходна пісаць. Таму што, калі гэтага не зрабіць, я захварэю ці накірую тую энэргію ў іншае рэчышча. І, калі шчыра, я баюся гэтага «рэчышча». Добра, калі хтосьці прачытае, але ўсё гэта зьяўляецца ня дзеля чытача. Гэта проста кавалак майго жыцьця. Я жыву так даўно, ужо прызвычаіўся й па-іншаму сваё жыцьцё не ўяўляю.

Валянціна Кісялёва:

«Ягоныя працы нельга назваць страшнымі ці пачварнымі. Так, у першы момант узьнікае адчуваньне страху, але адарваецца ад гэтых «гісторыяў» немагчыма. Гэта прыгажосьць агіднасьці, прыгажосьць жаху той рэальнасьці, якая прысутнічае ў нашым жыцьці. Але пры гэтым ягоныя працы абсалютна гарманічныя. Мастак выкарыстоўвае найдалікатнейшую тэхніку — акварэль, з дапамогаю якой распавядае жудасныя, крывавыя «гісторыі». Але ён не спэкулюе на пачварным, не выкарыстоўвае чалавечы страх для самазадавальненьня. Гэта не бязьдзейныя замалёўкі ягоных «фантазіяў». Вельмі адчуваецца, што ўсё гэта яго асабіста вельмі закранае й хвалюе. Магчыма, гэта ягоныя асабістыя інтымныя перажываньні, якія калісьці яго паранілі, зачапілі, «забілі». Адчуваецца, што мастак працуе з сур'ёзнай унутранай патрэбы. А калі ён робіць гэта шчыра, — маю на ўвазе, кажа пра свае болі, трагедыі, пра кавалак рэальнасьці, якую бачыў, — і ўзьнікае прыгажосьць… Безумоўна, нам вельмі хочацца яго выставіць. Але, натуральна, патрэбная добрая падрыхтоўка. Каб не шакаваць публіку, неабходна стварыць для ягоных працаў пэўны кантэкст. Важна, каб публіка зразумела, чаму ён гэта робіць і навошта менавіта так. А ці ёсьць у гэтым прыгажосьць і ці зьяўляюцца ягоныя працы ў прынцыпе мастацтвам — гэта тыя пытаньні, на якія, акрамя гледача, павінны спрабаваць знайсьці адказ прафэсійныя арт-крытыкі».

P. S. Дзьве працы А.Р.Ч. былі выстаўленыя ў куратарскім праекце «Яна ня можа сказаць НЕБА», які галерэя «Ў» адмыслова падрыхтавала да другога міжнароднага кірмашу сучаснага мастацтва «ART VILNIUS'11», што прайшоў з 13 па 17 ліпеня 2011 году. Пазьней гэты праект быў прэзэнтаваны ў Менску. У кастрычніку ў Галерэі «Ў» прайшла пэрсанальная выстава мастака, цэнтральнай часткай якой сталі ягоныя жывапісныя палотны апошняга часу. У межах праекту «Калекцыя pARTisan» рыхтуецца альбом А.Р.Ч.

A.R.CZ.:
«Mój proces twórczy jest bardzo fizjologiczny»



А.Р.Ч. «Мама за мастурбацыяй». 2010
A. R.Ch. «Masturbating Mother». 2010

Valentina Kisalova
(kurator, dyrektor artystyczny Galerii Sztuki Współczesnej „Ŭ"):

Pewnego słonecznego dnia do Galerii wszedł młody człowiek. Wtedy wcale nie zwrócił mojej uwagi. Zapytał, komu może przekazać płytę zawierającą jego prace. Zazwyczaj od razu nie przeglądam przynoszonych płyt, odkładam je na później. Nagle zdecydowałam oderwać się od pracy, tym bardziej że był w pobliżu. Uruchomiłam zatem płytę w komputerze, zaczęłam przeglądać jej zawartość. Już pierwsze prace całkowicie pochłonęły moją uwagę. Zobaczyłam prace o takiej sile przekazu i uroku, jakich nie widziałam już od dawna. Po zapoznaniu się z kilkoma zdecydowałam się natychmiast z nim porozmawiać. Oderwałam oczy od ekranu, nikogo już nie było, a przecież minęły sekundy. Był to rodzaj mistycyzmu. Złapałam się na myśli, że nawet nie zarejestrowałam jego wyglądu. Kolejną intrygującą mnie sprawą był podpis artysty – A.R.Cz. Owszem, rozszyfrowałam kryptonim, co jeszcze bardziej mnie zaintrygowało. Znów wróciłam do jego obrazów. Był bardzo produktywny. Wszystkie prace były starannie posegregowane w poszczególne katalogi chronologicznie. Resztę dnia spędziłam, przeglądając te obrazy. Gdy przejrzałam wszystkie, zaczęłam od początku. Te prace mnie zahipnotyzowały...

Stasya Ruseckaya:- Skąd się wziął A.R.Cz.?

A.R.Cz.: To są, wiadomo, inicjały Andrieya Romanowicza Czikatiło. Wcześniej również podpisywałem swoje akwarele na przykład Osioł. Był to element biczowania się, ironii wobec siebie. W pewnym momencie siedziałem, patrzyłem na to, co namalowałem, i pomyślałem: „Jak mogę być takim osłem!". Z poczucia żalu i rozpaczy właśnie tak się podpisałem. Ale to już odeszło w przeszłość. Czikatiło… Oczywiście, nie można tej postaci traktować jako fizycznie istniejącej osoby, jest to pewne metafizyczne określenie, odzwierciedlające pewną energię, jej zapach, kolor. Dla mnie Czikatiło jest określeniem raczej wewnętrznym, czymś co pozwala wychwycić pewną bliską, a nawet intymną, ściśle związaną z głębią podświadomości, postać. To nie człowiek, lecz fetysz, symbol, głos ludzkiej psychiki. Kiedyś mój przyjaciel określił mnie żartobliwie „seryjnym" artystą. Miał

rację, podchodzę do tego, można by to określić, w pewnym sensie „seryjnie". Wiadomo, że maniacy działają pod wpływem silnego afektu, według psychiatrów odczuwają euforię, można by powiedzieć – „szaloną ekstazę". To odmienny poziom świadomości: człowiek jakby unosi się nad otaczającą go rzeczywistością. Po powrocie następuje poczucie satysfakcji. Dla mnie płótno czy papier to ofiara, może nie ofiara, lecz obiekt, z którym robię, co mi się podoba. Przynosi to poczucie satysfakcji. Nie przypominam sobie dokładnie, skąd się wziął A.R.CZ., pewnie jakoś spontanicznie... Może to zabrzmi absurdalnie, dziko, strasznie, niemoralnie, lecz nie osądzam ludzi takich jak on. Myślę, że na swój sposób to również artyści, którzy nie znaleźli sposobu fizycznej realizacji swojego wnętrza. Lub odwrotnie, znaleźli maksymalnie fizyczny sposób. Sądzę, że bardziej to drugie. Nie działali poprzez płótno, papier, lecz w rzeczywistości. Z pewnością stanęli o krok dalej od innych. Jak nie brzmiałoby to okropnie. To nie jest jakieś „malowidło" czy fantazja. W zasadzie gardzę fantastami.

S.R.: Kogo masz na myśli, mówiąc fantaści?
A.R.Cz.: Fantaści to oszuści w dziedzinie sztuki. Ci którzy wymyślą sobie temat, a następnie przedstawiają go w sposób atrakcyjny na płótnie. Możliwe, że są osoby zainteresowane analizą takich dzieł. Wydaje mi się to jednak nieuczciwe. Nie chcę i nie mogę w ten sposób postępować.

S.R.: Kiedy zacząłeś malować?
A.R.Cz.: Zacząłem malować we wczesnym dzieciństwie i już w tym czasie podpisywałem swoje prace. Do szkoły plastycznej w gruncie rzeczy nie uczęszczałem. Byłem wysyłany, ale odmawiałem. Już wtedy uważałem, że najpierw powinienem wykorzystać swoje wewnętrzne pokłady, aby wydobyć „podstawę", i dopiero potem, jeśli będzie taka potrzeba, kształcić się... Dlatego zdawałem do szkoły plastycznej świadomie, w wieku dwudziestu pięciu lat. Poczułem, że stoję w miejscu, zrozumiałem, że nadszedł właściwy moment. Nie dostałem się za pierwszym razem, ponieważ wcześniej nie malowałem ani portretów, ani martwej natury. Byłem zmuszony do korzystania z korepetycji. Po ukończeniu szkoły dostałem się na Akademię Sztuk Pięknych.

S.R.: Jak przebiega Twój proces samokształcenia? Czy podejmowałeś próby poznania miejscowych artystów białoruskich?
A.R.Cz.: Zasadniczo nie miałem żadnych kontaktów z osobami ze środowiska artystycznego. Nie rozumiałem, czym się zajmują, a co najważniejsze – w jakim celu. Każde działanie musi być umotywowane. Czasami mam wrażenie, że człowiek, który mógł zostać znakomitym inżynierem czy rolnikiem, z powodu pewnej absurdalności został artystą plastykiem. Wernisaże, oczywiście, odwiedzałem, oglądałem i dochodziłem do wniosku, że nie mogę poważnie traktować prac, które są tam wystawiane. Tak naprawdę jest to wielka tragedia, gdy artysta nie ma nic do powiedzenia.

S.R.: Może podziw budzą artyści światowej sztuki?
A.R.Cz.: Niezatarte wrażenie wywarli na mnie Lucian Freud, Joaquin Sorolla, Repin, może to dziwne, niedawno zmarły Tetsuya Ishida... Mam problem z zapamiętywaniem imion. Również artystów. Jestem w stanie zafascynować się, przechowywać to uczucie przez całe życie... Na przykład Frida Kahlo. Przez długi czas starałem się zapamiętać jej imię, wreszcie się go nauczyłem na pamięć. Oczywiście są też inni artyści, ale po prostu trudno mi pamiętać ich imiona.

S.R.: Gdzie znajdowałeś te informacje? Nie w każdej książce na temat sztuki, zwłaszcza na Białorusi, można znaleźć prace, na przykład, Luciana Freuda.
A.R.Cz.: Pochodzę z dość wykształconej rodziny. Moja matka jest bibliotekarzem, więc w domu zawsze była dobra literatura. Zgromadziłem sporo książek na temat sztuki. Chociaż podchodzę do tego bardzo sceptycznie, ponieważ człowiekowi nieobce są błędy. Jednak mając na celu rozwój osobisty, czemu nie. Szczerze mówiąc, nie choruję na tego typu pasje, nie potrzebuję tego typu inspiracji. Mój proces twórczy jest bardzo fizjologiczny.

S.R.: Mówiąc: fizjologiczny, masz na uwadze potrzebę malowania nie z powodu czegoś lub kogoś, lecz wewnętrznego „przymusu" do malowania czy pisania?
A.R.Cz.: Tak, właśnie chodzi o „przymus". Ten stan jest trudny do opisania, ponieważ składa się z bardzo delikatnych emocji. Towarzyszące temu objawy somatyczne są dość wyraźne: niepokój, nadwrażliwość na wszystko (głosy, sylwetki, zwroty, napisy), pewna „niewyraźność", gorączka, dreszcze... To bardzo wzruszające i głębokie przeżycie. Wydaje mi się, że źródło przestępstw seryjnych morderców i źródło twórczości jest to samo, ma tę samą siłę napędową, a mianowicie energię nieświadomości. Jak niszczenie i tworzenie, morderca i ofiara. Są to rzeczy skrajne, jednak części tej samej całości.

S.R.: Czyli impuls twórczego działania pochodzi nie z zewnątrz, lecz jest pewnym stanem, który wymusza proces twórczy...
A.R.Cz.: Dokładnie, stan wewnętrzny. Gdybym w tej chwili był, powiedzmy, w tym stanie, postrzegałbym wiele rzeczy inaczej. Poczuć i doświadczyć ten stan jest wielką radością dla mnie. W tym czasie rzucam się w wir pracy, wykonuję ją, a następnie przez dwa–trzy dni jest kompletny „spokój". Znowu funkcjonuję normalnie: spożywam posiłki, patrzę, uczę się. Po jakimś czasie ten stan wraca, a następnie znów się cofa. Tak wygląda moje życie.

S.R.: Kiedy to się zaczęło?
A.R.Cz.: Dość dawno. Teraz nauczyłem się nawet pobudzać ten stan, gdy jest to konieczne, lub powstrzymywać. Z pewnością to nie oznacza, że pracuję tylko w stanie takiej ekscytacji. Praca nad obrazem, na przykład, trwa długo, zwłaszcza jeśli jest to duże płótno. Oczywiście nie można cały czas szaleć. Na etapie początkowym, tworząc „bazę", to jest niezbędne. Następnie jest etap kolejny, również dostarczający satysfakcji, gdy wykańczam obraz, dopracowuję szczegóły. Takich etapów jest kilka.

S.R.: Obecnie studiujesz na Akademii, gdzie istnieje wyraźne, bezkompromisowe określenie sztuki, które niekoniecznie odpowiada Twoim twórczym „zainteresowaniom". Jak sobie radzisz, łącząc naukę i pracę?
A.R.Cz.: Po prostu z zasady nie łączę ich wcale. Od początku wyraźnie rozgraniczyłem te dwie dziedziny. W Akademii nie realizuję nic ze swej twórczości, tylko uczę się zawodu. Do procesu edukacji podchodzę bezuczuciowo. Nie obchodzi mnie, jaki jest temat, zagadnienia, technika.

S.R.: Zupełnie „odizolowujesz się"?
A.R.Cz.: Niezupełnie. Wystarczy, że wyraźnie to rozgraniczę: edukacja to edukacja, twórczość to twórczość. Nie chcę tego łączyć, ponieważ mój proces twórczy ma przebieg zbyt intymny i osobisty.

S.R.: Czy masz wrażenie, że rzeczywiście potrzebowałeś akademickiej nauki zawodu?
A.R.Cz.: Oczywiście, to ma wpływ. Myślę, że doskonalę się w dobrym kierunku. Powstające obecnie obrazy to efekt moich wcześniejszych szkiców oraz moich obecnych możliwości. Są, moim zdaniem, znacznie lepsze.

S.R.: Twoje prace, szczególnie akwarele, są nacechowane spontanicznością, wyglądają, jakby były „niedokończone". Świadomie ich nie „dopracowujesz"?

A.R.Cz.: Jest to raczej tragedia mojego malarstwa. Chciałbym mieć wszystko wykończone perfekcyjnie. Lubię jednak akwarele „niedopracowane", odzwierciedlające pewne zniszczenia, że tak powiem. Obecnie nie tworzę akwareli, i pewnie więcej do nich nie wrócę. Był to pewien etap mojej twórczości, odzwierciedlający głęboki osobisty dramat, który nadal przeżywam. Konieczna jednak była ta mobilizacja i „wyrzucenie" tego z siebie. Akwarela umożliwiała to. Wszystko to powstało w tym czasie i było związane z tym doświadczeniem. Po prostu wyrzucałem swój żal i złość. To był sposób na prowadzenie dialogu ze sobą, z osobami, które mnie skrzywdziły. Teraz to już mija. Czasami myślę, że chyba potrzebuję kolejnego dramatu. Obecnie nie doświadczam go, kluczową aktualną dziś ideą jest dla mnie „wizja ekscytująca". Maluję to, co mnie ekscytuje, podnieca metafizycznie, jak również fizjologicznie. Poprzednio doświadczenie dramatu było mocnym bodźcem każdego twórczego działania, również do tworzenia prozy.

S.R.: Jak wygląda przebieg Twojego literackiego procesu twórczego? Czy świadomie decydujesz o tym, co zrobić w danym momencie: pisać książkę czy malować obraz?
A.R.Cz.: Uświadomiłem sobie w pewnym momencie, że gdy zabieram się do pisania, po prostu chcę pisać prozę. W tym momencie nie mógłbym malować, ponieważ nie widzę kolorów, nie wyczuwam pędzla. To się dzieje samoistnie. Gdy z kolei zaczynam malować, zastanawiam się, jak mogę w ogóle coś napisać. Gdybym usiadł w tej chwili do pisania, nie mógłbym ułożyć nawet zdania. Kiedy indziej po prostu siadam i zapisuję całą stronę.

S.R.: „Wyrazy" często pojawią się w Twoich pracach, nie tylko literackich, również na obrazach i akwarelach. Jest to wartościowy element kompozycji, swoista kropka nad „i" Twojej malowanej „opowieści"...
A.R.Cz.: Prawdopodobnie nie jestem w stanie wszystkiego opowiedzieć językiem obrazu. Wyrazy, liczby przychodzą już podczas kolejnych etapów pracy. Są to dla mnie wyraźne symbole magiczne. Czasami, w trakcie pracy nad prozą, zapominam się i próbuję łączyć wyrazy w pewien wzór. Dość często w ogóle nie potrzebuję żadnych słów na płótnie, momentami są niezbędne. Dzieje się to jednak nieświadomie.

S.R.: Czy pokazujesz swoje prace osobom bliskim, przyjaciołom, czy potrzebujesz oceny niezależnego odbiorcy?
A.R.Cz.: Minimalnie. Powiedziałem wcześniej, moje życie jest wyraźnie rozgraniczone na pracę twórczą i życie codzienne. To się nie łączy. Kobieta, z którą jestem od ponad dziesięciu lat, na przykład, boi się moich prac. Nie zna tej części mojej osobowości, która kieruje moim procesem twórczym. Mój przyjaciel... choć pewnie to on uważa się za mojego przyjaciela. Ponieważ osobiście nie jestem w stanie ani kochać, ani się przyjaźnić. Nie mam w sobie „tego", co jest odpowiedzialne za to w moim mózgu... Co do reakcji oglądających moje obrazy, pewnie interesuje ich to. Ich ocena jednak nie ma dla mnie żadnego znaczenia.

S.R.: Określenie „piękna" w szerokim ujęciu oraz swej wieloznaczności jest istotne dla wielu artystów. Jak je rozumiesz?
A.R.Cz.: Na ten temat często dyskutuję z kolegami ze studiów. Próbuję przekonać ich do czegoś oczywistego, do bycia nieugiętym i niezależnym według swoich możliwości, w swojej ocenie. Moim zdaniem, trzeba posiąść umiejętność akceptowania rzeczywistości w każdej odmianie: dostrzegać estetykę okropnego i estetykę doskonałego, w podobnym stopniu napawać się bólem i czułością,

podziwiać piękno powodzi i spalonej wsi, inspirować się widokiem bagna i oceanu. Należy bronić się przed uprzedzeniami i konwencjami. Spojrzeć na świat szeroko otwartymi oczami. Wtenczas będziesz osobowością o wewnętrznej harmonii i równowadze. Mam własny krytyczny punkt widzenia na każdy temat, a mianowicie religii, sztuki i światopoglądu. Dużo czytam, interesuję się wieloma rzeczami. Nie należy jednak wszystkiemu wierzyć. Powiedzmy, że ktoś twierdzi, że jest coś piękne, ale to nie znaczy, że tak jest. Należy posiąść umiejętność tego, by w rzeczy najbardziej odrażającej dostrzec fenomen… Na przykład w literaturze najbardziej cenię Bunina i Czechowa. Lubię ich, ekscytuję się, czytam ponownie, nawet kosztem czegoś nowego. Jednocześnie lubię Sorokina. Jest to diametralnie inna literatura. Na temat Sorokina, na przykład, krążą opinie, że są to „tanie, brukowe książki". Sądzę, że nie. Dostrzegam piękno każdej rzeczy. Tworzę wokół siebie klimat, który mnie pociąga. Przed podjęciem studiów, na przykład, pracowałem w kostnicy. Czułem się komfortowo. Jest to miejsce pracy ciekawych ludzi oraz wyjątkowe miejsce codziennych spotkań ze śmiercią. Dostrzegłem w tym piękno. Ktoś inny mógłby stwierdzić, że to obrzydliwe i odrażające. W mojej opinii jest to uzewnętrznienie ograniczeń.

S.R.: Rozumiem, co masz na myśli. Co jest jednak Twoim osobistym poczuciem piękna? Jakie Twoje emocje wywołuje piękno? Obojętne, czy jest ono odrażające, czy doskonałe.

A.R.Cz.: To jest nieuchwytne. Na przykład oglądam dzieła Muncha. Na pierwszy rzut nie mają nic szczególnego: naga kobieta, łóżko. Jest tu jednak magia. Dzieło to zostało wykonane etycznie. Myślę, że to jest najważniejsze. Artysta „doświadczył" ten obraz jako doświadczenie życiowe. Będąc w Akademii, na przykład, tworzę, wiele pisząc – utwory, kompozycje. Lecz brak w tym piękna. Jestem tylko rzemieślnikiem. Tyle z tego, że w przyszłości te utwory będę mógł wykorzystać według własnego uznania.

S.R.: Czy są to szkice?

A.R.Cz.: Raczej podłoże. Ostatnio zauważyłem, że pisząc, kombinuję, w jaki sposób dopracuję tę pracę akademicką. Z pewnością jest to złe, ponieważ zaczynam używać fantazji, jak to czynią fantaści, o których wspominałem wcześniej, czyli przedwstępnie zaczynam tworzyć ciekawy obrazek.

S.R.: Możliwe, że jest to kolejny etap?

A.R.Cz.: Raczej dołek.

S.R.: Poruszyłeś temat śmierci. Czy doświadczenie pracy w kostnicy zmieniło Twoje nastawienie w tej kwestii?

A.R.Cz.: Nie. Jestem bardzo emocjonalną osobą, ale nie sądzę, że dziś coś może mnie dogłębnie wzruszyć. Widziałem wiele przerażających rzeczy, nie tylko w miejscu pracy, ale w życiu w ogóle. Ogólnie rzecz biorąc, nie poszedłem do kostnicy w poszukiwaniu pewnego rodzaju emocji i wrażeń. Po prostu szukałem materiału. Z tego właśnie powodu chcę tam wrócić ponownie. W swoim czasie byłem palaczem, pracownikiem fizycznym, frezerem, strażnikiem na parkingu, wykonywałem jeszcze kilka okropnych zawodów, zbierając informacje. Kostnica to akurat zbiór najciekawszych ludzi i sytuacji. W moich powieściach już to zostało opisane. W ogóle staram się obserwować życie. Uważam, że jest to bardzo przydatne artyście. W moim dorobku artystycznym jest film Game over, który stał się symbolem końca znaczącego okresu w moim życiu. Fabuła filmu układa się w ciąg różnego rodzaju obrazów: mój pierwszy akademicki obraz martwej natury, moja siostra, która podczas nocy sylwestrowej ogląda film Tarkowskiego Solaris, urocza dziewczynka, która ze wstydem i zainteresowaniem obserwuje swojego psa w momencie wypróżniania się, ubabrany sanitariusz wyjący nad zdemaskowanym trupem… To mieszkańcy płonącego domu. Jest ciepło. Ale to tylko przez chwilę, ponieważ następnie jest ogień i śmierć. Mówiłem już wcześniej, pragnę „ekscytującej wizji". Osobisty dramat mnie opuścił, więc na razie czerpię postacie z kostnicy.

S.R.: Jakiego rodzaju filmy Ci się podobają?

A.R.Cz.: Bardzo lubię Aleksandra Sokurowa. Filmy takie jak Ojciec i syn, Rosyjska arka, Moloch. Oglądam je co jakiś czas, regularnie. Almodovar, moim zdaniem, jest geniuszem. Roman Balayan, Kira Muratova, wszystkie dzieła Ryazanova, Tarkovskiego...

S.R.: Wracając do Czechowa i Bunina, które ich utwory faworyzujesz?

A.R.Cz.: Są to: Ciemne aleje, Suchodoły, Cienka trawa Bunina, Pocałunek, Spać się chce, Historia Pani NN Czechowa. Echo ostatniej noweli, na przykład, zabrzmiało w mojej najnowszej powieści Gry. W ogóle lubię całą jego wzruszającą, łóżkową twórczość. Jest ona, moim zdaniem, bardzo nieprzyzwoita, niewymuskana, niezwykła, bardzo rosyjska, „do przesady", jak sam Czechow. Zawiera liczne podteksty, których obywatel nie chce dostrzec. Podobnie Bunin.

W teatrze zajęliśmy miejsca 33 i 34, w samym środku, a nawet w centrum, w podobnej odległości od wejścia i wyjścia. „Historia Pani NN". Sztukę tę oglądaliśmy jedenaście razy, teraz dwunasty. Za każdym razem pociągała nas swoją „Czechowością". Śmieszne określenie wymyślone przez Tanyę, z entuzjazmem przejęte przeze mnie. Cienka niewidoczna linka moralności, prawie libido, przewijała się przez cały spektakl, podobnie jak szpikulec przenika kawałek martwej świni. Linka z haczykiem zaczyna tkwić w każdym człowieku, który kiedykolwiek miał styczność z Panem Antonim, doktorem, filozofem i po prostu mężczyzną. Ta najgorsza beznadzieja od wcielenia do wcielenia, ta niezdolność do uświadomienia chwilowości bytu, ten dramat bytów niższych, ta komedia bytów wyższych… Pan Antoni żyje w nas, jak glista w ciele nieprzypilnowanego dziecka. Okropny placek z mięsa ta „Historia Pani NN", historia pani od mięsa. Taki wczorajszy schabowy serwowany na przedwczorajszej gazecie, taki wzbogacony o soki żołądkowe gulasz w „kiblu". Wybitna proza dla mojej ulubionej dziewczyny, dziewczyny Tanyi, której już prawie nie pożądam. Już nawet boję się jej ciała, ponieważ zbyt dobrze go znam. A jeszcze ten zapach, czasami. Na pierwszej randce był zapach, pamiętam… a potem… może ze trzy razy. Pamiętam, opowiadałem jej o Kramskim. Mówi, że kiedyś było to interesujące, do dwudziestu, potem zobojętniała… **(z powieści Gry)**

S.R.: Oprócz filmu zajmujesz się również muzyką...

A.R.Cz.: Tak, mam takie pragnienia – osiągnąć niemożliwe. Jeden z moich projektów muzycznych to Czarne słońce (Black Sun). Jest to szereg bardzo „niemrawych" kompozycji trwających sześćdziesiąt–osiemdziesiąt minut, układam je w programie muzycznym. Jest jeszcze jeden projekt – Milczenie hydrocefala. Tu eksperymentuję ze słowem, czyli nagrywam rozmowy ludzi, następnie odtwarzam w spowolnionym tempie, uzyskując całkiem interesujący efekt. Lubię to robić, ale zazwyczaj robię to w momentach mojego twórczego „spokoju". Siedzisz sobie, skrupulatnie komponujesz sekwencje, przesłuchujesz i czerpiesz satysfakcję. Malować lub pisać to zupełnie coś innego, to jest „przymus". W przypadku tworzenia prozy również działy się ze mną rzeczy „dziwne". Pisałem powieść Wołowina (Beef). Nagle w jednej ze scen bohater rozdzielił się na trzy osoby: mężczyznę, kobietę oraz osobę, która im rozkazuje. Stało się to samo przez się, wbrew moim planom. Nie doświadczyłem tego nigdy przedtem. Podzielony bohater był jakby „trzyosobową" postacią, a dialogi wewnątrz tej postaci zmierzały w kierunku monologu. W tym momencie odczuwałem zapachy, smaki, słyszałem dźwięki, głosy bohaterów. Nie wierzyłem, że to się dzieje wokół mnie. Myślę, że to się więcej nie powtórzy. Ostatnio robię się „gruboskórny". Potem miało miejsce coś podobnego, ale była to raczej symulacja z mojej strony.

„Wszystko w porządku, jest ciepło, jesteś kobietą, zasypiasz, wszystko w porządku, czujesz mój dotyk…" Antoni, nagle bardzo wyraźnie poczuł się małym chłopczykiem-kobietą, a nawet jego wnętrze jakby się skurczyło, próbując dopasować się do małego ciałka Antoniego, które z kolei napęczniało, straciło owłosienie, kończyny oraz głowa stały się bezwładne i bezbronne. Poczuł, że stoi na kolanach, ma 14 lat, oczy przymrużone. Stodoła. Pachnie ziarno, i upał. Na wysokim poddaszu stodoły z miejsca na miejsce latają niespokojne gołębie. Sprzedawczyni Wala mówi głosem chłopca nastolatka… nie, to chłopiec-nastolatek mówi głosem sprzedawczyni Wali **(z powieści Wołowina).**

S.R.: Malarstwo, literatura, muzyka, film. Którą dziedzinę uważasz osobiście za najważniejszą?

A.R.Cz.: Z jakiegoś powodu przede wszystkim uważam się za pisarza. Najbardziej angażuję się w prozę. Chociaż również sporo maluję.

S.R.: Potrzebujesz czytelników?

– Niewątpliwie gdy jesteś czytany, to miłe. Jest w tym pewien hedonizm. Jednakże nie jest to dla mnie tak ważne. Mam fizjologiczny „przymus" pisania. Jeśli tego nie zrobię, zachoruję lub będę musiał skierować tę energię w innym kierunku. Szczerze powiedziawszy, boję się tego „kierunku". Fajnie, jeśli ktoś to czyta, ale powstaje to nie z powodu czytelnika. Po prostu to część mojego życia. Żyję tak już od dawna, przyzwyczaiłem się i nie wyobrażam sobie swojego życia inaczej.

Valantina Kisalova: *Jego prac nie można określać jako przerażające czy okropne. Rzeczywiście, na pierwszy rzut oka pojawia się strach, ale nie sposób jednak oderwać się od tych „historii". To jest piękno odrażające, piękno grozy rzeczywistości, która jest obecna w naszym życiu. Na dodatek jego prace nacechowane są doskonałą harmonią. Artysta wykorzystuje najbardziej delikatną technikę – akwarelę, którą opowiada makabryczne, krwawe „historie". Ale nie spekuluje brzydotą, nie wykorzystuje ludzkiego strachu do zaspokojenia własnych aspiracji. To nie są statyczne szkice odzwierciedlające jego „fantazje". To wzbudza odczucie, że wszystko to osobiście dotyczy i wzrusza artystę. Być może są to jego osobiste intymne doświadczenia, zadane mu ciosy, wymierzone rany, „odebrane życie". Ma się wrażenie, że artysta wykonuje prace z wewnętrznej potrzeby. A gdy robi to szczerze, to znaczy, że opowiada o swoim bólu, swojej tragedii, o realiach, których doświadczył, i w tej chwili właśnie pojawia się poczucie piękna… Niewątpliwie bardzo chcemy zaprezentować jego prace. Ale oczywiście wymaga to odpowiedniego przygotowania. Jednak żeby nie szokować publiczności, konieczne jest stworzenie do takiej prezentacji odpowiedniego kontekstu. Istotne jest, żeby publiczność zrozumiała motywy jego prac. Czy jest w tym piękno? Czy jest to w zasadzie sztuka? To pytania, na które odpowiedzieć powinni oprócz odbiorców profesjonalni krytycy sztuki.*

PS. Dwie prace A.R.Cz. były zaprezentowane w ramach kuratorskiego projektu „Ona nie może powiedzieć NIEBO", specjalnie przygotowanego przez Galerię „Ŭ" z okazji drugich Międzynarodowych Targów Sztuki Współczesnej ART VILNIUS '11, które odbyły się w dniach 13–17 lipca 2011 roku w Centrum Wystawowym LITEXPO w Wilnie. Następnie projekt był również prezentowany w Mińsku.

Адам Глобус



А.Р.Ч. «Сьвінства». 2004
A. R.Ch. «Beastliness». 2004

БЕЛА-РУСКІЯ ТЫПЫ

Сшыбальнік

Сшыбальнік? Ты яго цудоўна ведаеш! Ён круціцца каля вялікай крамы з прадуктамі. Яго можна назваць і папрасімец, і пабіраха, і падарэйка, але ён больш сшыбальнік, бо сшыбае зь людзей дробныя грошы. Калі зірнуць на яго збоку, дык сшыбальнік ня столькі страляе й сшыбае, колькі выпрошвае, вымольвае, выклянчвае, выманьвае, выдурвае ў сердабольных людзей іх зробленыя рублі.

Зьнешнасьць у сшыбальніка маргінальна-тэатралізаваная. Ён старанна працуе над сваім строем і прычоскаю. На невялікі бюджэт ён робіць досыць запамінальную зьнешнасьць, якая нагадвае сцэнічны строй панк-сьпевака. Чорныя нагавіцы, чорныя чаравікі, чорная куртка й мірыяды бліскучых заклёпак. Калі фігура з такой зьнешнасьцю набліжаецца да цябе, дык ты міжволі збіраесься пачуць крутую панк-песьню, а чуеш: «Выбачайце…»

У сшыбальніка баязьлівая душонка. Каб у ягонай душы ня вёўся страх, дык ён бы рабаваў, а не сшыбаў, ён бы патрабаваў, а не прасіў, забіраў бы ўпэўненай рукою, а не працягваў бы да цябе трымтлівую далоньку. Таму сшыбальнікі й зьбіваюцца ў зграйку, тады ім ня так страшна, тады ім лягчэй пераадольваць страх, бо абавязкова нехта на ягонае «выбачайце» скажа ў твар: «Адвалі, падла, а то зараз нос разаб'ю!» Але мала калі нехта лупіць сшыбальніка. Ён жа ляціць ад моцнага слова, як мяч ад удару нагою. Ляціць да сваёй чарнакуртачнай зграйкі, там скуголіць і ціхенька лаецца, а тады са зграі вылучаецца новы сшыбальнік і накіроўваецца да крамных дзьвярэй.

Мэта ў сшыбальніка адна-адзіная — бутэлька віна. Ён бачыць сваю вечаровую радасьць у тым, што, насшыбаўшы грошай, набудзе зь сябрукамі бутэлечку й вып'е свой глыток мацаванага вінца. Ён вып'е вінца й пашыбуе пешкі дамоў. Там ён ляжа спаць, а раніцай пойдзе… Не, ён ня пойдзе пад краму, ён пойдзе атрымліваць адукацыю. Ён апранецца сьціпла, як усе, хто з самай раніцы атрымлівае адукацыю, а строй сшыбальніка застанецца чакаць вечару.

Сярод сшыбальнікаў ходзіць паданьне пра шчасьлівага Алексу, які за адзін вечар на прывакзальным пляцы насшыбаў рублёў на цэлую скрыню гарэлкі. Ведаю я таго Алексу, ён папрасіў у нейкага вясёлага пасажыра рубель, а той узяў і даў яму на бутэльку гарэлкі. Празь дзень тая бутэлька ператварылася ў дзьве, а праз тыдзень яна зрабілася скрыняю. У кожным занятку ёсьць свае расповеды пра цуды. Сярод сшыбальнікаў ходзіць паданьне пра шчасьлівага Алексу й скрыню гарэлкі.

Век у сшыбальніка даволі кароткі: тры-пяць гадоў. Пакуль чалавек вучыцца, яму й сапраўды не хапае рубля на шклянку віна, а як скончыў, а як пачаў працаваць, тады рублёў хапае, тады сорамна стаяць пад крамаю й прасіць у мінакоў і мінačак грашовую драбязу. Варта ўдакладніць, што грошы выпрошваюцца зазвычай у жанчын: і больш даюць, і больш бясьпечна, і можна выпрасіць ня толькі грошы.

Сшыбальніку, па вялікім рахунку, сорамна прасіць грошы, таму ён хаваецца за жарты: «Мілая прыгажуня, апошні раз прашу ў чужога чалавека рубель на віно…» Сшыбальніку сорамна лгаць, таму ён кажа праўду, што хоча выпіць і вылекавацца ад змрочнай маркоты будзённага жыцьця.

Калі чалавек уладкоўваецца на працу, ён пакідае зграйку калягастраномных сшыбальнікаў; але знаходзяцца, канешне, і такія, што застаюцца стаяць пад гастраномам, тыя, што прыходзяць туды з самага ранку, але гэта ўжо забулдоны й альканаўты.

Цыгарэтніца

Як яшчэ яе можна было б назваць, гэтую гандлярку тытунём безь ліцэнзіі? Тытуньніца? Тытунёвіца? Партабачніца? Цыгарніца? Не! Хай будзе Цыгарэтніцай. Так і мякчэй, і смачней, і зусім не абразьліва.

Нават калі ты ня курыш і ніколі не курыў, ты ня мог не пачуць гэтага кінутага Цыгарэтніцай нібыта і не ў цябе: «Цыгарэты, цыгарэты!!!» Чуў? Ну, вядома, чуў, і не аднойчы.

На выхадзе з мэтро стаіць старая жанчына ў доўгім шэрым палітоне. У руцэ валізка. Нічога адметнага. Шэрая жанчына. Шэры да самай зямлі палітон. Шэрая валізка. З шэрых вуснаў да цябе ляціць шархатлівы шэпт: «Хлопцы, цыгарэты, цыгарэты!»

Калі ты ня курыш, ты пройдзеш паўз шэрую цыгарэтніцу й празь якое імгненьне забудзесься на яе. А вось калі ты моцна любіш паліць тытунь, і ў цябе раптам скончацца цыгарэты, і, зірнуўшы на гадзіньнік, ты зразумееш, што магазін толькі што зачыніўся ажно да раніцы, а курыць хочацца… Во тады і згадаецца, і пачуецца шэрагалосае: «Цыгарэты, цыгарэты!» Ты пабяжыш пад гастраном і набудзеш у такой сваёй, такой блізкай і такой роднай цыгарэтніцы ажно тры пачакі даражэзных цыгарэт. Ты аддасі гурбу бабла за звычайныя цыгарэты й яшчэ радавацца будзеш.

Пасьля закрыцьця крам цыгарэтніца павышае — а як ты думаў — кошты. І чым ты яе, шэрую, старую й нямоглую, папракнеш? І не твая справа яе папракаць! Твой

абавязак выказаць ёй удзячнасьць. Зразумела, ніякай удзячнасьці ты ёй ня выкажаш, бо сквапная, бо кошт накручвае, бо шэраскурая й шэрагубая, як той цыгарэтны попел. Яна ўся нібыта й абсыпана цыгарэтным попелам.

Замест цябе яе папракнуць мянты. Яны і грошы зь яе злупяць, і прынізяць публічна, і напалохаюць словамі, а калі пачне адгырквацца ды адплёўвацца, тады й чорнымі дручкамі намахаюць перад самым носам. Біць? Не, біць яны яе ня стануць. Не пасьпеюць пабіць, бо яна лісьлівым языком пачне прапаноўваць ім найсмачнейшыя цыгарылы за палову кошту. Мянты цыгарылы забяруць і, не заплаціўшы, сыйдуць. Ты будзеш сьведкам прыніжэньня цыгарэтніцы, табе на якое імгненьне стане яе шкада. Толькі шкадаваць ты будзеш яе нядоўга, бо зь мянтамі яна ў адным хаўрусе. Яна ім грошы — яны ёй ахову месца. Яна ўдае напалоханасьць, яны робяць выгляд выкананага абавязку. Тэатар, адным словам. Вулічная сцэнкі зь вясёлым заканчэньнем.

Раней цыгарэтніца была настаўніцаю малодшых клясаў. Потым, атрымаўшы пэнсію, працавала прыбірачкай і наглядчыцай у распраналцы басэйну, што ў Доме афіцэраў. Цяперака яна стала цыгарэтніцай пад «Цэнтральным» унівэрсамам. У яе працоўнай кнізе толькі два запісы: настаўніца ды прыбірачка, пра цыгарэтніцу там ніхто нічога не запісваў.

Калі ты зграбеш волю ў кулак і кінеш паліць, нейкі час цыгарэтніца са сваім «Цыгарэты! Цыгарэты!!!» будзе цябе раздражняць, яна нават сьніцца стане табе, а тамака ў снах будзе прапаноўваць цыгарылы й цыгары добрыя па добрых коштах. Ты возьмеш саўсаваную цыгарылу, прыпаліш, зацягнесься смалістым і салодкім дымам ды прачнесься ў халодным поце. Як так? Тры месяцы без тытуню, а тут… Абмацаўшы коўдру й зразумеўшы, што закурыў ты толькі ў сьне, супакоісься й даруеш цыгарэтніцы яе малапрыстойную прапанову.

Зазвычай побач з цыгарэтніцай круцяцца й прадаўцы лёгкай наркаты. У некаторыя часы поплеч зь ёю працавалі й прадаўцы бутэлек зь віном ды гарэлкаю. Але на гэтую публіку міліцыянты палююць па-сапраўднаму. Яны й цыгарэтніцу могуць прагнаць, калі трапіцца пад гарачы дручок, але яна праз хвілін пяць вернецца на сваё заўсёднае месца, што на лесьвіцы паміж выхадам з мэтро й уваходам у «Цэнтральны» унівэрсам.

У Барсэлёне я некалькі разоў сустракаў каля мэтро цыгана-цыгарэтніка. Ён прадаваў цыгарэты ўдвая таньней, чым у дзяржаўных тытунёвых шапіках. Я ўзяў пачак, каб паспрабаваць, «Мальбара» было вельмі дрэннай якасьці, пра што можна было й здагадацца, але я не здагадаўся.

Больш за год, як не куру, а цыгарэтніца па звычцы ўсё яшчэ кідае мне ў плечы сваё песеннае: «Цыгарэты, цыгарэты».

Тусоўшчык

Раней іх называлі парасытамі ды пустацьветамі. Цяпер такіх пераназвалі ў тусоўшчыкаў. Нібыта ў іх вобразе зьявілася больш станоўчасьці. Быццам бы ня проста так яны марнуюць жыцьцё, а паляць яго дзеля весялосьці шматлікіх прысутных. Тусуецца чалавек, красуецца, чужое вока радуе. Ну хоць нешта нейкае. Ну хоць бы ў рэале, а не віртуале.

Якіх толькі тусоўшчыкаў не бывае на сьвеце! Бываюць тоўстыя й кругла-разьдзьмутыя, а бываюць хударлявыя й вуглаватыя, высачэзныя — пад столь, і кароценькія — пад стол могуць забегчы, не нахіляючы галаў… Розныя трапляюцца, але адна рыса ў іх агульная: зьнешнасьць у тусоўшчыка павінна быць адметнай. Ён жа лічыць сябе ўпрыгожаньнем тусовак.

Наш эталённы менскі тусоўшчык — Пруднікаў — мае даўжэзную чорную бараду, даўжэзныя чорныя валасы й шырозныя чорныя бровы над сьветла-сінімі вачыма. Чорная індуская, нібыта прывезеная з берагу Гангу, галава Пруднікава зазвычай узвышаецца над белым плашчом. Некалі даўно Пруднікаў вучыўся на архітэктара, менавіта тады ён і выбудаваў сваю запамінальную зьнешнасьць. Такі сабе бамбэйскі маг, такі сабе ёг на халоднай Поўначы.

Калі ў яго спытаць пра заняткі ці працу, можна пачуць расповед пра рамонт. Той рамонт Пруднікаў распачаў трыццаць гадоў назад. Ён вырашыў зрабіць ідэальны рамонт у маленечкай кватэрцы на вуліцы Кастуся Каліноўскага. Ён паўразбурыў тое, што было, і засеў за разьлікі ідэальнага плінтусу. Пра профілі плінтусаў у Пруднікава лепей не перапытваць, бо гэта размова на некалькі гадзін.

Раней мяне цікавіла пытаньне… Адкуль Пруднікаў даведваецца пра час і месца мерапрыемства? Часам даволі складана трапіць на які паўпадпольны кватэрнік. Прынамсі ў змрочныя савецкія часы, калі я ладзіў аўкцыён з паўлегальным продажам твораў мастацтва, туды прыходзілі толькі добрыя знаёмыя й добрыя знаёмыя добрых знаёмых. Сярод прысутных зьяўляўся й Пруднікаў. Тры разы я ладзіў падпольныя аўкцыёны ў розных месцах і тройчы бачыў Пруднікава. Я быў памкнуўся выпытаць у яго сакрэт абазнанасьці. Але спыніўся… Ходзіць і ходзіць. Не скандаліць, не буяніць, не адпіхвае людзей ад фуршэтных прадуктаў. Упрыгожвае вечары сваёй неардынарнай постацьцю. Хай!

Пруднікаў зазвычай займае месца непадалёк ад уваходу-выхаду й адтуль назірае за падзеямі, як згаданы вышэй ёг глядзіць на ўзыход сонца над згаданым Гангам.

Без такога тусоўшчыка, як наш Пруднікаў, і тусоўка не тусоўка. Нібыта й народу шмат, нібыта й кветак на з горшых, нібыта й віно нязмушана разьліваецца, ды й дзявуля правільна выгінаецца, выконваючы песьню песьняў пра чорную котку, а няма тусоўшчыка Пруднікава — і нечага не хапае, нечага істотнага нестае. Нібыта не дафармавалася тусьня, нібыта не дакампанавалася, не дарабілася, не дэмакратызавалася. Наяўнасьць Пруднікава дэманструе завершанасьць і закампанаванасьць усёй сьвяточнай тусоўкі.

Тусоўшчык надае тусоўцы сьвяточнасьць.

Заходзіш, бярэш келіх віна, азіраесься, аглядаесься, бачыш тусоўшчыка, хай сабе Пруднікава, вітаесься зь ім і супакойваесься, бо тусоўка ўдалася, бо на душы пасьвятлела.

Тэлелялька

Тэлелялька іначай як тэлезоркаю сябе й не называе. Сьмешнавасьценька. Лямпачка абвяшчае сябе Сонцам: «Я — тэлешоўмэнка! Я — зорка! Я — вашая багіня ! I ня менш, і толькі так, і адназначна!» Вушы чырванеюць ад падобных паводзінаў. Ня толькі ў тэлелялькі чырванеюць, а нават у гледачоў тэлевізіі чырванеюць. Сорамна ўсім. Тэлелялька замазвае свае вушы грымам, пасыпае пудраю, і чырвані не відаць.

Ад сораму тэлегледачы паціху сыходзяць у інтэрнэт, але ж тэлелялька і тамака палюе на свайго гледача. «Я тут! Думаў уцячы? Думаў вячоркі ладзіць безь мяне? Ня выйдзе! Ціў-ціў-ціў…» Тэлелялька крыху падціўквае. Яна і хацела б гаварыць натуральным голасам, і спрабавала, ды не атрымліваецца. Толькі ўключаецца камэра, толькі запальваецца на камэры маленечкі чырвоны агеньчык, і ўсё — і «ціў-ціў-ціў». Ды такое высокае «ціў», нібыта ў вуха іголкай паранулі.

Лялька зубастая, шыракаротая, лупаватая, кірпатая й бляндыністая. Нечым яна падобная да мартышкі, а нечым і да верабейчыкі. Калі б у мастака стаяла задача — зрабі з малпы й птушкі анёла, і мастак пачаў бы рабіць, у яго б атрымалася нешта падобнае да тэлелялькі. Каб тэлелялька атрымалася найвышэйшага гатунку, трэба дадаць ёй празрыстасьці, акварэльнасьці, крохкасьці, звонкасьці крыштальнай. Пстрычку даў па акуратным носіку — і пачуў доўгае «дзыііінь!».

Зараз, са зьяўленьнем скайпагаловага тэлебачаньня, тэлелялька набыла зусім пачварны выгляд. Раней касавокіх, п'янатварых, крываротых у тэлелялькі не пускалі. Цяпер інакш. Хочаш быць тэлелялькаю — будзь! Але ёсьць умова — мазгоў у такой лялькі не павінна быць зусім. У цябе ёсьць мазгі? Тады ты не праходзіш кастынг у тэлелялькі. Галава павінна быць пустая. Зусім пустая. У пустую галаву гаспадар тэлевізіі будзе ўстаўляць думку. Кожны дзень у тэлелялькі ўстаўляецца новая думка. Старая думка выдзімаецца вятрамі часу. Лялька агучвае гаспадарову думку, як сваю. Выгляд атрымліваецца амаль натуральны, амаль пераканаўчы, як птушынае «ціў-ціў-ціў».

Супэрская тэлелялька яшчэ дэманструе тэлецуды. Выйгрышныя лятарэйныя квіткі, ключы ад выйгранай машыны, нават ключ ад выйгранай у лято кватэры зьяўляюцца ў руках тэлелялькі з пэрыядычнай пастаяннасьцю.

Тэлелялька, як звычайная лялька, не павінна старэць. Хіба можа лялька пасівець? Хіба можа лялька пакрывацца зморшчынкамі. Таму лялька беражэ, наколькі хапае сілаў, сваю зьнешнасьць. Ёй цяжка, бо жыве яна ў маленечкім інтэрнацыі пакойчыку, бо ўсе заробкі сыходзяць на паднаўленьне абалонкі, бо, як толькі мярзотны глядач убачыць прыкметы старэньня, тэлелялькі выкінуць на сьметнік, нават маленечкі пакойчык у інтэрнаце тэлевізіі забяруць. Сукі-сукі-сукііі! Пра гэта тэлелялька стараецца ня думаць, яна ж наогул ня думае, думаюць за яе.

Лялька любіць, калі яе пазнаюць… «Не паверыш, памежнік пазнаў мяне. Ён пазнаў мяне адразу. Пазнаў, падміргнуў і сказаў, што пазнаў. Я была на сёмым небе! Нават на восьмым. Ціў-ціў-ціў. Працуеш-працуеш, а тут народная любоў. Я шчасьлівая! Ціў! Дзеля гэтага й жыву. Дзеля гэтага й са скуркі вылузваюся, сраку дзяру, карачуся, трапячуся, б'юся, як на лёдзе б'ецца залатая рыбка!»

Тут я табе апавядаю пра тэлелялькі сукеначную, а ёсьць жа яшчэ й тэлелялькі пінжачныя, але яны мне менш сымпатычныя.

Толькі ня трэба казаць, што беларускае «ціў-ціў» моцна адрозьніваецца ад «ціў-ціў» літоўскага ці італьянскага. Аднолькавае і там і там «ціў»! Ты спрабавай адрозьніць вераб'я з рымскага Калізэю ад вераб'я зь менскага стадыёну. Паспрабуй! Не адрозьніш. Так і з тэлелялькамі, так і з тэледупамі, так і з тэледумкамі, так і з зоркамі… Чуеш? Дзыііінь!

Фантаст

Ён сябе лічыць за пісьменьніка, а насамрэч ён — фантаст, праўдзівы запісвальнік мрояў. Ён ніколі не назаве сам сябе ўласна фантастам, у крайнім выпадку скажа — пісьменьнік-фантаст, а так толькі пісьменьнік, папулярны пісьменьнік, вядомы пісьменьнік.

Манія велічы — неабходны складнік у галаве фантаста.

Асноўная дэталь у аблічы фантаста — вушы. Яны ў яго непрапарцыйна вялізныя, брыдкаколерныя й залішне рухавыя. З-за вушэй-лякатараў фантаст і носіць доўгія валасы. У маладосьці даўгавалосасьць выглядае даволі артыстычна, але ў сталым веку сівыя дый кепска памытыя патлы глядзяцца гадасна.

Фантаст любіць зьбіральніцтва. У савецкія часы фантаст-пачатковец пачынаў зьбіраць камплекты альманахаў «Искатель». Мой знаёмы фантаст Мікола зьбіраў і зьбіраў гэтыя «Искатели», але аднойчы ён сустрэў старую бабулю, якая здавала на макулятуру ўсе, колькі ёсьць у прыродзе, «Искатели». Міколка выкупіў у бабулі ўсе падшыўкі. Калі Мікалай стаў шчасьлівым уладальнікам поўных камплектаў, дык імгненна страціў азарт зьбіральніка. Таму ён павымаў з падшывак некалькі альманахаў і раздаў сябрам, каб працягваць пошукі й азартнае зьбіраньне. Гэта Міколка (сябе ён, канешне, зваў на рускі манер — Коля, ці на амэрыканскі ўзор — Нік) распавядаў сам. Я быў перакана্ны, што гісторыю з поўным камплектам альманахаў ён сфантазаваў ці прысьніў, што больш верагодна, але менш фантастычна.

Самая распаўсюджаная хвароба сярод фантастаў называецца Кінг. Аднойчы раніцай фантаст прачынаецца з думкай, што ён кароль у літаратуры, што ён — Кінг! Ну амаль што! Ну блізка! Зусім побач! Ён — Нік Кінг! Падхапіўшы вірус кінгавасьці, фантаст зьяўляецца ў кабінэце выдаўца й пачынае патрабаваць фантастычны ганарар. Новы Нік Кінг так верашчыць і лямантуе, ён так усім пагражае й надзімаецца, што можна падумаць: ён герой, а не звычайны занядбаны баязьлівец. Выдаўцы й рэдактары маюць іншую прыроду, яны ніколі не былі баязьліўцамі, яны рэалісты, яны маюць вопыт па супакойваньні самаабвешчаных Кінгаў. Яны выганяюць фантаста з працы без рубля.

У дзяцінстве фантаст быў ня толькі баязьліўцам, а яшчэ хіляком і летуценьнікам, яго мясілі раўналеткі, і нават малодшыя за яго школьнікі мясілі. Фантаст усіх баяўся й лякаўся, ён нават настаўніцу школьную баяўся, баяўся папрасіцца ў прыбіральню, а таму й сцаўся на ўроках. З-за гэтага будучага фантаста праз усю школу звалі сьмярдзючым. Таму фантаст ня любіць аднаклясьнікаў, а любіць герояў. Ён піша пра моцных і адважных, пра пераможцаў і волатаў. Героі такія ідэальныя, што ім мала Зямлі, яны тэлепартуюцца на іншыя плянэты й у новыя галяктыкі й там перамагаюць монстраў і пачвараў. Калі ўважліва прыглядзецца да монстраў і пачвараў, апісаных Нікам, дык можна ўбачыць, што яны падобныя да ягоных аднаклясьнікаў, але хто тых жорсткіх аднаклясьнікаў памятае, акром баязьліўца Міколкі?

Дарэчы, менскі фантаст не шануе беларускую мову. Ён яе ня любіць так, як і кіеўскі фантаст ня любіць украінскую. Гэтыя два кажуць, што любяць рускую, але яны ня ведаюць, што іх кумір — маскоўскі фантаст — ня любіць іх любімую рускую мову, бо аддае перавагу ангельскай. Фантасты з англамоўных краін любяць сакрэтныя мовы тыбэцкіх манастыроў, мовы марсіянскіх робатаў і артыкуляванае эспэранта. Што зразумела.

Усе фантасты яшчэ й азартныя. Мой знаёмы Нік ня мог данесьці ганарар з выдавецтва дамоў. Ня мог, бо на дарозе стаялі монстры — гульнявыя аўтаматы. Монстры забіралі ў Колі ўсе грошы, усе-ўсе да апошняга рубля. Таму Мікола прасіў, каб я аддаваў ягоныя заробкі ў іншыя, менш азартныя, рукі.



А.Р.Ч. «Выпускны». 2004
A.R.Ch. «Graduation Party», 2004

BIAŁO-RUSCY FREAK-MANI

Kombinator

Kombinator? Dobrze go znasz! Krąży w pobliżu większego marketu spożywczego. Można go określić jako i wydrwigrosza, i żebraka, i szalbierza. Bardziej jest jednak kombinatorem, bo kombinuje pieniądze, prosząc o drobne. Jeśli przyjrzeć się z boku, to kombinator nie tyle kombinuje, ile żebrze, prosi, błaga, wyciąga rękę do współczujących mu ludzi po ich zarobione ruble.

Wizerunek kombinatora jest jakby z marginesu, dramatyczny. Ma starannie dopracowane szczegóły stroju i fryzury. Dysponując niskim budżetem, tworzy zapadający w pamięci wizerunek, który przywodzi na myśl piosenkarza rockmana. Czarne spodnie, czarne buty, czarna kurtka i mnóstwo błyszczących zapięć. Gdy ktoś o takim wyglądzie zbliża się do ciebie, samoistnie chciałbyś usłyszeć któryś z mocnych kawałków punkowych, a słyszysz błagające: „Przepraszam…".

Ma tchórzliwą osobowość. Gdyby wyzbył się tego tchórzostwa, to by kradł, a nie kombinował, wymuszał, a nie błagał, żądał, a nie wyciągał do ludzi drżącej ręki. Z tego powodu właśnie kombinatorzy gromadzą się w paczki, wtedy strach nie jest tak dokuczliwy, lżej jest też strach pokonać. Przecież zawsze znajdzie się jakiś gość, który na jego „przepraszam" powie prosto w twarz: „Spadaj, jełopie, bo dostaniesz w gębę!". Ale rzadko się zdarza, że ktoś go zbije, ponieważ zmyka na każde mocniejsze zwrócenie uwagi niczym wystraszone zwierzę. Pędzi do swojej czarnokurtkowej paczki, żali się i cicho klnie. Zatem z paczki zostaje delegowany nowy kombinator i staje przy drzwiach marketu.

Celem kombinatora jest jedno jedyne – wino marki „Wino". Już wcześniej przeczuwa swoją późniejszą błogość: kiedy nakombinuje pieniędzy, wyda je z kolegami na wino i golnie swoją część wzmocnionego „Wina". Napije się i podrepcze do domu. Położy się spać, a z rana pójdzie… Nie, nie pójdzie stać pod marketem, pójdzie się kształcić. Ubierze się skromnie, jak wszyscy, którzy z rana chodzą się kształcić, a strój kombinatora poczeka do wieczora.

Wśród kombinatorów krąży legenda o szczęściarzu Alexie, który w trakcie jednego wieczoru na placu dworcowym wykombinował pieniądze na całą skrzynię wódki. Znam tego Alexa, prosił pewnego wesołego pasażera o rubla, a ten dał mu na całą butelkę wódki. W ciągu dnia ta jedna butelka urosła do dwóch, a za tydzień zastąpiła je cała skrzynka. Każdy zawód ma swoje „cudowne" historie.

Życie kombinatora trwa dość krótko, trzy do pięciu lat. Dopóki człowiek się kształci, to naprawdę nie ma rubla na szklaneczkę wina, a jak skończy, pójdzie do pracy, wtedy rubli wystarcza, wstyd nie pozwala stać pod sklepem i prosić mieszkańców Mińska o drobne. Warto zauważyć, że pieniądze zazwyczaj uzyskuje się od kobiet – i więcej się dostaje, i bezpieczniej, i można dostać nie tylko pieniądze.

Kombinator w ogóle się wstydzi prosić o pieniądze, z tego powodu używa „żarcików": „Cudowna piękności, ostatni raz proszę obcą osobę o rubla na winko…". Kombinator wstydzi się kłamstwa, więc szczerze mówi, że zbiera na alkohol, czyli lek na melancholię życia codziennego.

Gdy człowiek rozpocznie życie zawodowe, zostawia swoją paczkę kombinatorów spod marketu. Są oczywiście tacy, którzy zostają pod marketem, ci przychodzą z samego rana, ale to są już pijacy i alkoholicy.

Papierośnica

A jak inaczej można nazwać tę handlarkę tytoniem bez licencji? Tytunica? Tytuniownica? Tabacznica? Nie! Niech będzie papierośnica. Łagodne, zgrabne określenie i wcale nieobraźliwe.

Nawet jeśli nie palisz, i nigdy nie zapaliłeś, nie mogłeś nie słyszeć tego szeptu za twoimi plecami do ciebie: „Papierosy, papierosy!!!". Słyszałeś? Właśnie, na pewno niejeden raz.

Przy wyjściu z metra stale stoi kobieta w długim szarym palcie. W ręku ma walizkę. Nic szczególnego. Szara kobieca postać. Szare do ziemi palto. Szara walizka. Z szarych ust dobiega cię szept: „Chłopaki, papierosy, papierosy!".

Jeśli nie palisz, miniesz szarą papierośnicę, a za moment nie będziesz o niej pamiętać. Jeżeli jednak bardzo lubisz sobie zapalić i nagle skończyły ci się papierosy, a spoglądając na zegarek, uświadamiasz sobie, że sklep już jest nieczynny i zapalić tak się chce… W tym momencie przypomni ci się szept: „Papierosy, papierosy!". Pędzisz wtedy pod market i kupujesz sobie u takiej swojej, takiej bliskiej, takiej zaufanej papierośnicy aż trzy paczki kosztownych papierosów. Oddasz kupę pieniędzy za najzwyklejsze papierosy i jeszcze poczujesz się szczęśliwy.

Po zamknięciu marketów cena na papierosy u papierośnicy, czyżbyś myślał inaczej, rośnie. I ty będziesz ją – szarą, starą, słabą – osądzać? To nie twoja rzecz, żeby ją osądzać! Twoim obowiązkiem jest być jej wdzięcznym. To oczywiste, że żadnej wdzięczności jej nie okażesz, bo skąpa, bo cenę podkręca, bo w szarym płaszczu o szarych ustach w kolorze popiołu. Cała jest niby obsypana popiołem z papierosów.

Zamiast ciebie osądzą ją gliny. Zabiorą jej pieniądze, publicznie upokorzą, postraszą, a jeśli będzie odzywać się i przeklnie, powyciągają czarne pałki, wywijając nimi przed oczami. Bić? Nie, bić jej nie będą. Nie zdążą, ponieważ zmieniając taktykę głosu na podlizujący się, zacznie im proponować najlepsze papierosy za połowę ceny. Gliny je wezmą i odejdą bez płacenia. Będziesz świadkiem upokorzenia papierośnicy, chwilowo poczujesz współczucie, zrobi ci się jej żal. Nie będziesz żałować jej zbyt długo, ponieważ ona jest w jednej zgrai z glinami. Daje im łapówki, a oni ją ochraniają. Teraz udaje zastraszoną, a oni odchodzą z poczuciem spełnionego obowiązku. Scena odegrana, rzec można. Teatrzyk uliczny z wesołym zakończeniem.

Wcześniej papierośnica była nauczycielką nauczania początkowego. Następnie, na emeryturze, była sprzątaczką i dozorczynią w szatni na basenie w tym wojskowym ośrodku kultury. Obecnie jest papierośnicą przed supermarketem „Centralny". Ma tylko dwa świadectwa pracy: to ze szkoły jako nauczycielka i to sprzątaczki. To, że jest papierośnicą, nigdzie nie zostało odnotowane.

Jeżeli zaprzesz się siebie i rzucisz palenie, to przez jakiś czas papierośnica będzie cię drażnić, a nawet śnić się po nocach i we śnie będzie ci proponować dobry tytoń w dobrej cenie. Wyciągniesz ten wciśnięty ci papieros, wciągniesz ten lekki, słodki, żywiczny dym i obudzisz się spocony. Jak mogłeś? To były już trzy miesiące bez palenia, a tu… Uzmysłowisz sobie, że zapaliłeś tylko we śnie, uspokoisz się i odpuścisz papierośnicy jej mało przyzwoitą propozycję.

Zazwyczaj obok papierośnicy krążą też handlarze trawy i dopalaczy. Jakiś czas temu byli tu również handlarze wina i alkoholu. Ale tym gliny nie odpuszczają, naprawdę ścigają. W tym „ściganiu" mogą i papierośnicę pogonić, jeśli podpadnie, ale już po pięciu minutach znów wróci na swoje dotychczasowe miejsce, to na schodach pomiędzy wejściem do metra a wejściem do supermarketu „Centralny".

Będąc w Barcelonie, parę razy widziałem przy wejściu do metra Cygana papierośnika. Sprzedawał papierosy dwa razy taniej niż oficjalnie w kioskach. Kupiłem paczkę na próbę. „Marlboro" było tak złej jakości, że właściwie dało się to przewidzieć, ale nie przywidziałem.

Od roku nie palę, a papierośnica z przyzwyczajenia szepcze z tyłu swój refren „Papierosy, papierosy"…

Imprezowicz

Wcześniej nazywano ich marnotrawcami i hulakami. Obecnie określa się ich imprezowicze. Jakoby ten typ nabrał więcej determinacji. Wydawałoby się, że nie chodzi o to, że po prostu marnotrawią życie, poświęcając go dla dobrej zabawy obecnych na imprezie. Imprezuje sobie człowiek, prezentuje się, napawa czyjeś oko. Cóż, przynajmniej coś niewielkiego, ale pewnego. Przynajmniej z rzeczywistości realnej, a nie wirtualnej.

Jakich imprezowiczów można spotkać na świecie? Są grubi i nawet obrzmiali i otyli, a są szczupli i kanciaści, wysocy do sufitu i tak niscy, że mogliby przechodzić pod stołem, głowy nie pochylając... Różni się trafiają, ale jedną cechę mają wspólną: ich wygląd ma być wyjątkowy. Przecież uważa się za ozdobę imprezy.

Naszym wzorcowym męskim imprezowiczem jest Prudnikov. Ma długą czarną brodę, długie czarne włosy i szerokie czarne brwi, wiszące nad ogromnymi jasnoniebieskimi oczami. Czarna hinduska, niby pochodząca znad brzegów Gangesu, głowa Prudnikova zazwyczaj wieńczy biały płaszcz. Kiedyś, dość dawno temu, Prudnikov kształcił się na wydziale architektury – to właśnie w tym czasie stworzył swój niezapomniany wygląd. Taki sobie mag z Bombaju, taki sobie jogin na chłodnej Północy.

Jeśli go pytać o zajęcia czy pracę, prawdopodobnie usłyszysz opowieść o remoncie. Ten remont Prudnikov rozpoczął ze trzydzieści lat temu. Postanowił zrobić generalny remont w maleńkiej kawalerce przy ulicy Kastusia Kalinovskiego. Wyburzył wszystko, co się dało, i siadł do obliczeń idealnego cokołu. O listwy lepiej Prudnikova nie pytać, bo to przeciągnie rozmowę do kilku godzin.

Wcześniej interesowała mnie pewna kwestia… Jakim sposobem Prudnikov dowiaduje się o czasie i miejscu imprez? Ponieważ czasami jest dość ciężko trafić na takie zakonspirowane mieszkanie. Przynajmniej w ponurych czasach sowieckich, gdy organizowałem aukcje półlegalnej sprzedaży dzieł sztuki, na takie imprezy przychodzili tylko dobrzy znajomi oraz dobrzy znajomi dobrych znajomych. Wśród nich obecnych był również Prudnikov. Trzy razy organizowałem nielegalne aukcje w różnych miejscach i trzy razy widziałem Prudnikova. Już miałem go wypytywać o jego źródła wiedzy tajemnej, ale powstrzymałem się… Przychodzi, to przychodzi. Nie robi kłopotów, nie robi bałaganu, nie pcha się do stołu. Swoją niezwykłą postacią dodaje uroku całej imprezie – ozdoba. Niech tak będzie!

Prudnikov zazwyczaj wybierał sobie miejsce przy wejściu–wyjściu i z tego punktu spoglądał na to, co się działo, niby wspomniany wcześniej jogin obserwował wschód słońca nad wspomnianym Gangesem.

Bez takiego imprezowicza jak nasz Prudnikov impreza nie była imprezą. Nawet jeśli było sporo osób i wystawa nie najgorsza, a wino z łatwością się piło i dziewczyna odpowiednio się wyginała, wykonując pieśń nad pieśniami o czarnej kotce, to jednak jeśli nie było imprezowicza Prudnikova, oznaczało to, że brakowało czegoś istotnego. Tak jakby nie uformowała się impreza, jakby się nie dobrała, jakby się nie dograła, nie zintegrowała. Obecność Prudnikova wskazywała na kompletność i konsolidację całej odświętnej imprezy.

Imprezowicz wnosi do imprezy odświętność.

Wchodzisz, częstujesz się kieliszkiem wina, rozglądasz się, dostrzegasz imprezowicza, niech będzie Prudnikov, witasz się z nim i ogarnia cię spokój, bo wewnętrznie się rozchmurzyłeś – impreza jest udana.

Fantasta

Uważa się za pisarza, a tak naprawdę jest fantastą, prawdziwym spisywaczem marzeń. Sam siebie nigdy nie nazwie fantastą, ostatecznie powie: pisarz fantasta, ale raczej tylko pisarz, popularny pisarz, znany pisarz.

Megalomania jest niezbędnym składnikiem myślenia fantasty.

Kluczowym elementem wyglądu fantasty są uszy. Ma je nieproporcjonalnie wielkie, w brzydkim kolorze i zbyt ruchliwe. To właśnie z powodu tych ucho-radarów fantasta ma dłuższe włosy. Gdy jesteś młody takie długie włosy wyglądają artystycznie, ale w wieku dojrzałym siwe i źle umyte kosmyki robią okropne wrażenie.

Fantasta uwielbia kolekcjonować. W czasach sowieckich początkujący fantasta zaczynał kolekcjonować almanachy „Iskatiel" („Poszukiwacz"). Mój znajomy fantasta Mikoła szukał i zbierał te „poszukiwacze". Pewnego dnia spotkał starszą panią, która zbierała makulaturę, a właściwie wszystko, co się tylko trafiło. Mikoła wykupił od niej wszystkie roczniki „poszukiwaczy". Gdy Mikoła stał się już szczęśliwym właścicielem kompletnych zbiorów, w okamgnieniu stracił pasję kolekcjonowania. Z tego powodu powyjmował z roczników po kilka numerów, rozdając przyjaciołom, żeby móc kontynuować „poszukiwania" kolekcjonera. Historię tę ten oto właśnie Mikoła (oczywiście sam siebie nazywał po rosyjsku Kola bądź po angielsku – Nick) opowiadał mi osobiście. Jestem natomiast przekonany, że historię o rocznikach almanachów Mikoła wymyślił czy wyśnił, bardziej wiarygodne to drugie, ale niestety – mniej fantastyczne.

Najbardziej popularna choroba wśród fantastów nosi nazwę King. Pewnego dnia fantasta budzi się z myślą, że jest królem literatury, że jest Kingiem! No, prawie że! No, bardzo blisko! Tuż-tuż! Nick King to on! Gdy załapie już tego wirusa kingości, fantasta pojawia się w gabinecie wydawcy i zaczyna domagać się fantastycznego honorarium. New Nick King tak wrzeszczy i lamentuje, tak wszystkim grozi i się unosi, że można by pomyśleć, że jest bohaterem, a nie zwykłym poniewieranym tchórzem. Wydawcy i redaktorzy są inni, nigdy nie są tchórzami, są realistami, mają doświadczenie w wyciszaniu samozwańczych kingów. Wyrzucają fantastę z redakcji bez pieniędzy.

Jako dziecko fantasta był nie tylko tchórzem, ale na dodatek słabeuszem i marzycielem, był tłuczony przez rówieśników, a nawet młodszych od siebie kolegów. Fantasta bał się i lękał wszystkiego, nauczycielki w szkole też się obawiał, bał się poprosić o wyjście z sali, żeby skorzystać z łazienki, więc zsikał się w klasie. Z tego powodu przyszłego fantastę przez całe lata szkoły nazywano śmierdziuchem. Stąd fantasta nie lubi swoich kolegów z klasy, ale uwielbia bohaterów. Pisze o silnych i odważnych, zwycięzcach i pogromcach. Bohaterowie ci są tak idealni, że Ziemia jest dla nich za mała, więc teleportują się na inne planety oraz do nowych galaktyk i tam pokonują potwory i bestie. Jeśli przyjrzeć się uważnie potworom i bestiom opisywanym przez Nicka, to można dostrzec, że są podobni do jego kolegów z klasy, ale czy ktoś pamięta tych okrutnych kolegów z wyjątkiem tchórza Mikołki?

Nawiasem mówiąc, fantasta Mikoła nie szanuje języka białoruskiego. Nie lubi go tak samo jak fantasta w Kijowie nie lubi ukraińskiego. Tych dwóch wyznaje miłość do rosyjskiego, nie wiedząc, że ich idol, moskiewski fantasta, nie lubi ich ulubionego języka rosyjskiego, bo woli angielski. Fantaści z krajów anglojęzycznych preferują tajemnicze języki mnichów tybetańskich, marsjańskich robotów, artykułowane esperanto. To zrozumiałe.

Wszyscy fantaści są również hazardzistami. Mój znajomy Nick nie był w stanie wrócić do domu z honorarium z wydawnictwa. Nie był w stanie, bo na drodze stały potwory – automaty do gry. Potwory zabierały Nickowi wszystkie pieniądze, wszystkie do ostatniego rubla. Toteż Mikoła poprosił mnie, żebym przekazywał jego honorarium w inne ręce, mniej hazardowe.

Гутарыла Т. А.

Уладзімер Шчэрбань: «Мяне цікавяць крайнасьці»




Мак Разанаў. «Шахматны Джокер». 2011
Mack Ryazanov. «Chess Joker». 2011

Са сьнежня мінулага году Беларускі свабодны тэатар быў пастаўлены ва ўмовы існаваньня «па той бок» ня толькі беларускай культуры, але ў прынцыпе Беларусі. Для гледача, у якога існуе патрэба ў іншым, нязручным, правакацыйным мастацтве, безумоўна, гэты год прайшоў без тэатру. Якімі б камянямі ні закідвалі СТ адэпты прыгожага ў мастацтве, відавочна, аналягаў у нас няма: гэта адзіны пэрманэнтны тэатральны праект у Беларусі, які працуе з сацыяльна-палітычным кантэкстам. Для самога калектыву гэты год таксама стаўся знакавым: Беларускі свабодны тэатар актыўна гастраляваў у Эўропе й ЗША, а ў жніўні атрымаў галоўны прыз прэстыжнага Эдынбурскага тэатральнага фэстывалю «Fringe-2011» за спэктакаль «Ліст для Кэці Акер: Менск 2011». Расказвае заснавальнік і рэжысэр тэатру Ўладзімер ШЧЭРБАНЬ.

Т. А.: Чаму, як вам здаецца, менавіта вашая праца выклікала цікавасьць журы й публікі ў Эдынбурзе? Ці зьвязана гэта з тым, што вы зьяўляецеся праектам зь Беларусі?

У. Ш.: Я не магу адказваць за журы. Але ў любым выпадку гэта памылковае меркаваньне, што Беларусь знаходзіцца пад асабліва пільнай увагай эўрапейцаў. Нашыя спэктаклі, тэмы, зь якімі мы працуем, натуральныя для сусьветнага тэатральнага працэсу. Напрыклад, брытанскі тэатар першапачаткова палітычна актыўны. Тут не вядуцца спрэчкі, павінны мастацтва й палітыка пераплятацца ці не. Гэта натуральная зона іхнага будзённага жыцьця. Людзі прывыклі галасаваць, актыўна выказваць сваю пазыцыю. Таму ня трэба перабольшваць значэньне Беларусі для сусьветнай супольнасьці. Калі б гэта быў выключна палітычны жэст падтрымкі тэатру зь Беларусі, то там былі іншыя намінацыі, і ў такім выпадку было б разумна

даць нам прыз міжнароднай праваабарончай арганізацыі «Amnesty International». Але мы атрымалі галоўную прэмію — «За інавацыю й выдатную новую драму». Наогул, на такіх фэстывалях заахвочвальныя прызы не раздаюць. Гэта сур'ёзны тэатральны кірмаш. Я спадзяюся, што мы ўсё-ткі заслужылі гэтую ўзнагароду, найперш як творчы праект.

Т. А.: Вы задаволеныя вынікам? Спэктакаль рабіўся вельмі хутка — усяго за тры тыдні.

У. Ш.: Гэта быў паказ не поўнафарматнага спэктаклю, а этапу працы (work-in-progress). Я толькі пазначыў нейкія асноўныя напрамкі. І, вядома, мы задаволеныя вынікам свайго ўдзелу. Я лічу, што гэта знакавая падзея ня толькі для нас, але ў тым ліку для беларускага тэатру. Таму што атрымаць прыз у такой намінацыі — значыць даказаць, што ў Беларусі ёсьць сучасныя актуальныя драматургія й рэжысура. Я думаю, што мы ішлі да гэтай узнагароды ўсе шэсьць гадоў свайго існаваньня. Таму для мяне гэта заканамерны вынік. Зь іншага боку, нашая сытуацыя ў Беларусі такая, што ў жыцьці СТ гэта нічога не зьмяніла: нас па-ранейшаму афіцыйна няма на беларускай тэатральнай сцэне й у дзяржаўных СМІ. Але мяне цяпер больш хвалюе магчымасьць завяршыць спэктакаль. Я спадзяюся, што сама гэтая ўзнагарода й увага, прыцягнутая да нашай працы, дадуць нам магчымасьць знайсьці рэзыдэнцыю, фінансы для таго, каб мы маглі давесьці справу да канца. Прыемнай весткай стала паведамленьне ад Марка Равэнхіла, які таксама атрымаў адзін з прызоў фэстывалю. Ён напісаў, што мы сталі знакамітасьцямі. Але, падаецца, пра гэта ведаем толькі мы самі.

Т. А.: У чым заключаецца «інавацыя» вашага спэктаклю?

У. Ш.: Уся справа ў нашай мэтодыцы. Уласна, гэта тое, чым мы займаліся ўсе шэсьць гадоў: праца з дакумэнтальным матэрыялам, з асабістым досьведам, мастацкае абагульненьне, рэфлексія з нагоды таго, што адбываецца. Мне не цікава браць ужо кімсьці напісаную драматургічную канструкцыю й ставіць яе, быць выканаўцам. Нават калі гэта вельмі добрая п'еса, але калі яна не дае падставы знайсьці ў сабе якую-небудзь новую тэму, — я ня бачу ў гэтым сэнсу. Трэба вучыцца найперш у саміх сябе, глядзець, што адбываецца вакол. Наша краіна — сама па сабе вельмі добрая п'еса. Што тычыцца нашага мэтаду, то трэба разумець: гэта ня так проста — выйсьці й распавесьці сваю гісторыю. Тэма спэктаклю была вызначаная з самага пачатку — зварот да Кэці Акер. Потым кожны, як гэта звычайна ў нас адбываецца, сам вызначае сваё месца ў спэктаклі. Спачатку я вельмі шмат размаўляю з артыстамі, мне важна, як чалавек прапускае праз сябе гэтую тэматыку. Далей — рэпэтыцыі. Для дадзенага спэктаклю вельмі важна, што першапачаткова быў зададзены камэртон — голас Кэці Акер. Ідэя спэктаклю — Менск 2011 — у прынцыпе нарадзілася як адказ менавіта Акер. У яе кожная частка прысьвечаная зандаваньню пэўнай тэмы — грамадзка-палітычнай, асабістай — праз прызму сэксуальнасьці. Мне хацелася, каб на кожную ейную навэлу мы далі свой вельмі асабісты, пэрсанальны адказ. Часам, магчыма, не згаджаючыся зь ёю, уступаючы ў спрэчку. Ідэальны варыянт, да якога мы хочам прыйсьці, — гэта паказ дзьвюх частак: «Нью-Ёрку'79» і «Менску 2011». Тады й зьявіцца трэці сэнс, спэктакаль загучыць. Зразумела, што гэтыя работы могуць існаваць і паасобку. Але мне бачыцца, што канчаткова спэктакаль аформіцца, калі мы сыграем яго ў двух актах, або ў два вечары.

Т. А.: Чаму Кэці Акер?

У. Ш.: Гадоў шэсьць ці сем таму ў Маскве я зайшоў у кнігарню, разгарнуў кнігу, і мяне вельмі ўразіла моц фразаў, якія я прачытаў. Па-мойму, гэта быў якраз маналёг пра «старую акторку — старую пізду». Гэта настолькі супала з маім адчуваньнем старога тэатру, што я зараз жа купіў гэтую кнігу. Акрамя таго, што Кэці Акер выдатны пісьменьнік, такі Бэрроўз у спадніцы, яна закранае тэму, якая ў прынцыпе табуяваная ў беларускім мастацтве, магчыма, нават больш за палітыку, — гэта сэксуальнасьць. У нас да гэтага часу няма культуры аголенага цела. Аголены артыст — гэта нешта дзіўнае на сцэне. Я вельмі добра ведаю, як ставяцца беларускія акторы да свайго цела: для іх яно існуе асобна ад іхнай прафэсіі. Такім чынам — Кэці Акер, таму што гэта добрая літаратура, вельмі важная тэма й выдатная нагода пагаварыць пра сябе. Калі б гэта былі толькі амурныя й сэксуальныя гісторыі, было б ня так цікава. Але ў яе прысутнічае свой, досыць нечаканы, погляд на грамадзка-палітычныя зьявы ў сваёй краіне й у сваім горадзе. Мы ўзялі ейны прынцып (назавем яго прынцыпам сэксуальнага аналізу), каб разбурыць пэўныя стэрэатыпы пра наш горад і краіну. Дзякуючы гэтаму ходу нашыя грамадзка-палітычныя рэаліі набылі зусім нечаканую афарбоўку. Для Акер пераломным стаўся 1979 год: памерла ейная маці, яна даведалася, што хворая на рак. Для нас 2011-ы таксама стаў знакавым.

Т. А.: У чым важнасьць для вас гэтага году?

У. Ш.: Мяркую, што і для СТ, і наогул для Беларусі гэты год ня толькі стаў, але і працягвае быць знакавым: ён яшчэ ў працэсе. Калі казаць канкрэтна пра СТ, то прычынаў некалькі. Наступіў момант сталеньня калектыву, тэатар зьмяніў фармат. Кожны для сябе паставіў пытаньні й зьдзейсьніў пэўны выбар: зьмяніў месца жыхарства ці пасьля пошукаў сябе вярнуўся ў калектыў. Але гэта натуральны працэс. Нам пайшоў ужо сёмы год, а калектывы рэдка, асабліва ў нашых умовах, дажываюць да такога ўзросту. Калі раней мы былі такой рок-камандай з жорсткай дысцыплінай, то цяпер перайшлі ўжо на іншы ўзровень дзейнасьці. Але, я думаю, сытуацыя ў СТ не ідзе ў адрыве ад становішча ў краіне. Гэты год важны для ўсіх, але чым — канчаткова мы зразумеем пазьней.

Т. А.: Наколькі вам важна, як успрымаюць дзейнасьць СТ у Беларусі? У Эўропе вы атрымліваеце ўзнагароды, крытыка ставіць вам пяць зорак, а на радзіме вас абвінавачваюць у спэкуляцыях і ў нізкім мастацкім узроўні.

У. Ш.: Трэба заўважыць, што прыхільнікаў нашага тэатру на радзіме значна больш, чым тых, хто абвінавачвае. Дастаткова паглядзець на твары нашых гледачоў — маладыя, разумныя, таленавітыя, — каб зразумець, што гэта абсалютна ўнікальная аўдыторыя, якую вы не сустрэнеце ў іншых айчынных тэатрах з адной простай прычыны: ім там не цікава. Самае парадаксальнае, што, як правіла, тыя, хто абвінавачвае нас у антымастацкасьці й спэкуляцыях, ні разу не былі ў нас у тэатры і, я ўпэўнены, ня прыйдуць, хоць мы адкрытыя для ўсіх. Напэўна, ім так зручней апраўдваць уласную бязьдзейнасьць і баязьлівасьць. Калі казаць пра прыняцьце маёй творчасьці ў афіцыйным тэатральным беларускім асяродку, то, магчыма, гадоў шэсьць таму мне гэта было важна. Усё ж я восем гадоў працаваў у дзяржтэатры, і, вядома, калі давялося сыходзіць у нікуды, бесьперапынна шукаць памяшканьне, выслухоўваць адмовы, было крыўдна. Але цяпер мяне цікавяць толькі мастацкія задачы. Крыўды адыходзяць, пачынаеш проста займацца сваім рамяством. Тым больш, што, на мой погляд, у Беларусі ў прынцыпе няма тэатральнай сытуацыі. У нас няма тэатральных крытыкаў, якія б працавалі сыстэмна. Мне здаецца, цяпер усе нашыя тэатры знаходзяцца ў нейкай разгубленасьці. Я гляджу на фотаздымкі спэктакляў: ізноў усё тое ж радно, выраз твараў актораў такі патасна сур'ёзны. Яны могуць рабіць выгляд, што нас няма. Але рана ці позна гэта становіцца сьмешным. Ёсьць аб'ектыўныя паказчыкі, якія сьведчаць пра актуальнасьць і жыцьцёвасьць тэатральнага праекту: гэта ўдзел у фэстывалях клясу А, тэатральныя ўзнагароды, артыкулы ў сусьветнай прэсе і г. д. На жаль, але гэта факт, актуальны беларускі тэатар сёньня не існуе ўсярэдзіне краіны. Тыя зьявы беларускага тэатру, якія можна назваць і не саромецца, адбываюцца па-за краінай, хутчэй насуперак ёй. Напрыклад, драматург Павел Пражко рэалізуецца не ў Беларусі, а ў Маскве й Піцеры.

Але я разумею хваравітую рэакцыю на нашую дзейнасьць. Гэта, на мой погляд, наступства савецкай эпохі, калі існаваў водападзел: мастацтва — значыцца, сьвятыя, якія ні ў якім разе не павінны займацца палітыкай. Такое разуменьне ў нас засталося. У нас няма тэатраў з грамадзянскай пазыцыяй, напрыклад, і гэта бяда ня толькі для Беларусі, але для ўсёй постсавецкай прасторы. Штo, у прынцыпе, натуральна, таму што ў нас няма грамадзянскай супольнасьці. Усе абвінавачаньні тэатралаў на адрас СТ — гэта ўсяго толькі спроба апраўдацца за ўласную бязьдзейнасьць і баязьлівасьць. Я ж проста раблю сваю працу, і раблю так, як разумею. Калі камусьці не падабаецца, усё вельмі проста: зрабіце лепш, я прыйду, пагляджу й з задавальненьнем пацісну вам руку. Але, на жаль, сёньня ў Беларусі ісьці практычна няма куды — ні ў творчым, ні ў грамадзянскім плянах. Гэта праблема і палітычная, і паэтычная. Пройдуць гады, усё гэта стане гісторыяй. І мне, ува ўсякім выпадку, будзе ня сорамна, таму што я не маўчаў. Таму, вяртаючыся да пытаньня пра крытыку, — зараз мне важна, у першую чаргу, як рэагуе глядач, атрымліваецца наладзіць кантакт з заляй ці не. Глядач, які пазяхае, — гэта самая жахлівая крытыка, хоць часам пазяхаюць не ад нуды, а ад недахопу кіслароду.

Т. А.: Тое, што беларускія тэатры ў асноўным абмінаюць актуальную праблематыку, дагэтуль ставіцца пытаньне пра мастацкія вартасьці new writing, кіраўнікі тэатраў, рэжысэры апраўдваюць тым, што, маўляў, глядач пакуль не гатовы да ўспрыманьня такога кшталту тэмаў і формаў.

У. Ш.: Бяда ў тым, што нашыя тэатралы ніяк не атаясамліваюць сябе з глядзельнай заляй. Маўляў, «мы» — тэатралы, каста абраных, а «яны» — гледачы, браты нашыя меншыя. Гэта, на мой погляд, прафэсійная фанабэрыстасьць. І, як паказвае практыка, не гатовыя якраз так званыя прафэсіяналы. Яшчэ Гратоўскі казаў, што рэжысэр — у першую чаргу глядач. Для мяне асабіста няма падзелу — «мы» й «яны», таму мы граем спэктаклі пры агульным асьвятленьні, таму ў мяне няма праблемаў з выбарам матэрыялу. Я ведаю: калі будзе па-сапраўднаму цікава мне, значыцца, будзе цікава й гледачам, нават калі гэта будзе матэрыял падвышанай складанасьці. Калі я вырашыў рабіць «Псыхоз 4.48» Сары Кейн, прапанаваў п'есу адной акторцы. Яна прачытала й сказала, што ёй гэта вельмі цікава, але яна лічыць: яшчэ рана паказваць гэта ў Менску. Адкуль у яе была такая ўпэўненасьць, я ня ведаю. Потым, калі я зрабіў гэты спэктакль, на фінальную рэпэтыцыю запрасіў мастачку, зь якой працаваў. Яна паглядзела й сказала, што ёй вельмі спадабалася, але гэта не для нашага гледача. Мы ўсё ж адыгралі «Псыхоз 4.48» і працягвалі граць, таму што ахвотнікаў убачыць было вельмі шмат. Так, наш глядач, магчыма, у той момант быў не падрыхтаваны да такога кшталту жорсткага спэктаклю. Гэта быў пэўны гвалт над успрыманьнем людзей: мы крычалі, лаяліся матам, распраналіся. Але гэта гледачоў не адпудзіла. Бо ўва ўсім гэтым была сумленнасьць.

Таму я думаю, што непадрыхтаванага гледача не бывае. Праблема, хутчэй, у нашай сыстэме як такой. Беларуская тэатральная сыстэма, ці, як яе ў нас называюць, традыцыя, неаддзельная ад той сыстэмы, у якой у прынцыпе існуе нашая дзяржава. Сучасная драматургія небясьпечная, і нікуды ад гэтага ня дзецца. Яна дасьледуе чалавека ўсіх сацыяльных групаў, ува ўсіх ягоных праявах, для яе няма забароненых тэмаў. У гэтым ейны гуманізм і ейная небясьпека. Ну й, вядома, у нас у тэатрах дажываюць людзі яшчэ савецкага пакаленьня. Я нікога не хачу пакрыўдзіць, але гэта факт: за гады ў актораў, рэжысэраў выпрацаваўся нейкі штамп, як на гранёных шклянках, — "Зроблена ў СССР".

Т. А.: Ці азначае гэта, што, працуючы з табуяванымі для беларускага тэатру тэмамі й формамі, у прыватнасьці, з аголеным целам, з дакумэнтам, вы ставіце перад сабой задачу пераадоленьня той руціны, таго балота, у якіх знаходзіцца наш тэатар?

У. Ш.: Можна, вядома, спрабаваць нешта даказваць. Але ў пэўны момант я зразумеў, што змагацца з гэтым балотам бессэнсоўна. Максымум, на што можна разьлічваць, напрыклад, працуючы ў дзяржаўным тэатры, — гэта нейкі кампраміс. Я выйшаў зь дзяржтэатру, таму добра ведаю ўсю гэтую сыстэму. Калі шчыра, я ў прынцыпе цяпер не разумею жаданьня працаваць менавіта ў тэатры: тэатар — гэта не кулісы, а месца, дзе адбываецца нешта важнае. Зь іншага боку, зразумела, што існуе дзяржфінансаваньне, павінны быць праграмы па падтрымцы сучаснай драматургіі, як гэта адбываецца ў сьвеце. Афіцыйна ў нас гэта быццам бы ёсьць, але наколькі тое становіцца падзеямі ці зьявамі — вялікае пытаньне. Зноў мы прыходзім да таго, што гэта замкнёнае кола, таму што ўсё цесна зьвязана з падзеямі ў краіне ў

цэлым. У Расеі, напрыклад, афіцыйна існуе маленькі «Театр.doc». Хаця гэта таксама катастрофа для велізарнай краіны — мець такі маленькі сацыяльна арыентаваны тэатар. У нас нават гэтага няма, і пакуль, я ўпэўнены, ня зьявіцца. Таму трэба проста рабіць тое, што хочаш. Жыцьцё праходзіць, а «лепшыя часы» могуць не надыйсьці. Не даюць табе ў тэатры — ідзі на вуліцу, залазь у склеп. Няма іншага варыянту.

Т. А.: Для кожнага вашага спэктаклю вы абіраеце нейкую правакацыйную, крайнюю тэму, а затым дасьледуеце яе, спрабуючы дайсьці да самых ейных межаў. Адкуль цікавасьць менавіта да такога тэатру?

У. Ш.: Мяркую, гэта нармальны этап сталеньня. Ужо мой першы дыплёмны спэктакаль — «Нос» Ніны Садур — быў дастаткова «чорнай» гісторыяй. Калі працаваў у Купалаўскім тэатры, мне было цікава «пагуляць у жанр», таму зьяўляліся Гальдоні, Шылер. Але раптам я зразумеў: тое, што раблю, разыходзіцца з тым, чаго мне хацелася б насамрэч. Таму, напэўна, узьнікненьне «Псыхозу 4.48» у маёй творчасьці было не выпадковым. Тым больш, што за год да гэтага я паралельна зрабіў «Адкрытыя паляроідныя здымкі» Марка Равэнхіла, мы чыталі п'есы маладых беларускіх драматургаў. Магчыма, гэта ўсё здарылася з нуды: раптам думаеш, чаму ўсё так сумна й не цікава? І тады пачынаеш шукаць. Я ведаю многіх людзей, у тым ліку й маладых, якія лічаць, што такі матэрыял — лухта, бруд, і мастацтва павінна быць пра іншае. Але кожны вырашае сам. Мяне, напрыклад, цікавяць крайнасьці. Менавіта ў крайніх творчых праявах можа штосьці вызначыцца.

Т. А.: Як вы асабіста вызначаеце для сябе мяжу дазволенага?

У. Ш.: Кожны спэктакаль — гэта й ёсьць спроба вызначыць сваю мяжу, выявіць нейкі край. Мне цікава разьвівацца, знаходзіць у сабе страхі, межы й спрабаваць разабрацца, чаму яны ёсьць і ці патрэбныя яны. Мне важна кінуць выклік спачатку сабе як чалавеку, а затым акторам, якія мяне цікавяць найперш як людзі. Справа ня ў тым, каб проста распавесьці са сцэны пра сябе. Важна навучыцца бачыць гісторыі ў «бесьсюжэтным» жыцьці. А для гэтага патрабуецца лімітавая сумленнасьць. Напраўду, вельмі складана прызнацца сабе ў нейкіх рэчах, прычынах паводзінаў. Хоць менавіта гэтым, на мой погляд, займаўся Станіслаўскі, калі прымушаў артыстаў капацца ў сабе й працаваць са сваім асабістым досьведам.

Т. А.: Ці ёсьць тэмы, якія ня могуць стаць аб'ектамі для вашых дасьледаваньняў?

У. Ш.: Ёсьць тэмы, на якія я, магчыма, пакуль не гатовы гаварыць. Дакладней, ня ведаю — як. Але менавіта імі я й буду займацца ў бліжэйшы час. Вось чым бы я сапраўды ня стаў займацца — гэта, як ні дзіўна, палітычным тэатрам у самым прымітыўным ягоным сэнсе. Я не хачу й не магу кагосьці праслаўляць. Мне здаецца, мастацтва ўсё ставіць пад сумнеў і задае пытаньні. Менавіта таму, на мой погляд, любая тэма падлягае дасьледаваньню.

Т. А.: У чым, на ваш погляд, заключаецца тая прорва, якая падзяляе беларускі тэатар і тэатар заходнеэўрапейскі?

У. Ш.: Калі ўва ўсім сьвеце мастацтва цяпер спрабуе разгарнуцца тварам да жыцьця й працаваць з актуальнымі героямі й тэмамі, то Беларусь, і гэта таксама зразумела — чаму, разгорнутая да жыцьця іншым месцам. Пра што заўгодна гаварыць, толькі, барані Божа — зачапіць нешта актуальнае. Тут не пра мастацтва ўжо гаворка. Так, ёсьць клясычнае, традыцыйнае мастацтва. Але для якаснага акадэмічнага тэатру ў нас няма ні сродкаў, ні акторскай тэхнікі.

Т. А.: Але ў нас вельмі любяць хваліцца менавіта добрай акторскай школай.

У. Ш.: Гэта савецкія стэрэатыпы. Якая тэатральная школа? Школа — гэта, калі артыст можа працаваць у розных жанрах і мэтодыках. Адукацыя — не застылы працэс: адвучыўся чатыры гады — і я прафэсіянал. Ува ўсім сьвеце вучацца па 2–3 гады, потым наведваюць сэмінары, працэс адукацыі адбываецца бесьперапынна. Я працаваў з выпускнікамі нашай Акадэміі: тэхнікі — нуль, валоданьня матэрыялам — нуль. Адзінае, што ратуе, — маладосьць, якая хутка праходзіць. Таму нашая адукацыя — гэта такі ж міт, як і тое, што Масква — тэатральная сталіца. Насамрэч яна ўжо даўно правінцыя. А ў нас дагэтуль аглядаюцца на Маскву.

Ёсьць, напрыклад, Паша Пражко. Шэсьць-сем гадоў таму я ставіў яго ў Менску, але тэатралы гэтага не «заўважылі». У Маскве далі «Залатую маску», і вось цяпер, аказваецца, у нас зьявіўся аўтар (але ставіць так і не пачалі, «пачыталі» пару разоў — і годзе). Зараз Паша рэалізуецца ў Расеі — і правільна робіць. Чым яму тут займацца? Хадзіць і даказваць, што ягоныя п'есы таленавітыя? Ён ужо вырас у вялікага мастака, чытка для яго — гэта, хутчэй, забаўка.

Яшчэ адна праблема, асаблівасьць нашай прасторы: тэатральная супольнасьць у Беларусі закрытая да працэсаў, якія адбываюцца ў сьвеце. Не магу сказаць, што я часты госьць у беларускіх тэатрах. Часам думаеш пайсьці на які-небудзь спэктакаль, а потым — ну колькі можна адно й тое ж! Ужо нават на ўзроўні малюнку не чапляе, ня кажучы пра драматургію. Пасьля Купалаўскага тэатру ў мяне было поўнае адчуваньне, быццам пасьля трохколавай вазы я перасеў на рэактыўны самалёт: іншыя хуткасьці, іншы ўзровень таго, што адбываецца. У дзяржтэатры добра тым, хто нічога ня хоча. Такія клюбы па інтарэсах. Але я зноў пачынаю іх лаяць, а, напэўна, ня варта гэтага рабіць.

Гэта парадаксальна, што безь дзяржпадтрымкі, без пляцоўкі СТ на сёньняшні дзень зьяўляецца самым дзейсным тэатральным праектам. Гэта куля ў скронь нашым тэатрам, якія падтрымлівае Мінкульт. Што яны робяць? Проста праядаюць грошы падаткаплатнікаў. Таму, паўтаруся, тэатральнай сытуацыі ў Беларусі няма. Тэатар выконвае функцыю дэкору: такі сельскі клюб у саўгасе. Дзе лябараторыі пры тэатрах, дзе праца з сучаснай драматургіяй? Пра якую творчасьць у прынцыпе мы можам казаць, калі страх — дамінантная эмоцыя ў краіне? «Як бы чаго ня выйшла» — крэда сучаснай тэатральнай Беларусі. Для СТ заўсёды было справай гонару — калі ўсё супраць, мы абавязкова павінны гэта зрабіць. Таму што не хацелася прызнаваць, што хтосьці можа забараніць нам рабіць тое, што хочам. Я разумею нежаданьне быць «змагарамі», але інакш, асабліва ў нашай сытуацыі, не атрымаецца. У мяне вельмі шмат пытаньняў да моладзі. Раней было зручна апраўдваць сваю бязьдзейнасьць тым, што, маўляў, у тэатрах старое пакаленьне не дае нічога рабіць. Але яно сыходзіць. І што? Дзе ініцыятыва? Дзе моладзь, якая спрачаецца, руйнуе, канфліктуе, даказвае? Ціха ўвайсьці ў мастацтва не атрымаецца. Пэўны прарыў у беларускім тэатры здарыўся, калі сфармаваўся СТ, калі выявіліся маладыя драматургі: Халезін, Пражко, Сьцешык, Расолька. Але з тых часоў нічога не адбылося, сур'ёзная канкурэнцыя не зьявілася. Гэта для СТ таксама праблема, таму што часам хацелася б з кімсьці творча паспрачацца. Зь іншага боку, даводзіцца спрачацца з сусьветнымі лідэрамі, што таксама нядрэнна.

Т. А.: Але ў заходнім мастацтве, напрыклад, мы назіраем іншую крайнасьць — абсалютную ўсёдазволенасьць. Там складана ўжо зьдзівіць чым-небудзь. Мастацтва актуальна й сацыяльна накіраванае, але таксама шмат спэкуляцыяў вакол гэтага. Можна сказаць, становіцца модным рабіць анамальнае мастацтва.

У. Ш.: Мастацтва ў прынцыпе ня можа быць бяз крайнасьцяў, яно й ёсьць сутыкненьнем розных мастацкіх катэгорыяў. Вядома, анамалія прыцягвае, і нейкі перакос у дасьледаваньнях непазьбежны. Але, так ці інакш, лепшыя ўзоры сучаснага тэатру гавораць не пра анамаліі, а пра простага чалавека. Што тычыцца беларускага мастацтва, у нас гэта нават не абмяркоўваецца. Мы не прайшлі многіх этапаў, якія неабходныя. У нас артысты ня ўмеюць размаўляць на сцэне. Да гэтага часу вядуцца спрэчкі пра сродкі: патрэбны мат або не патрэбны, можна выкарыстоўваць аголенае цела ці не. Безумоўна, пастка ёсьць ува ўсім. Але ўсё залежыць ад таго, хто гэта робіць.

Т. А.: Які спэктакаль стаў праграмным для вашай творчасьці?

У. Ш.: Відавочна, «Псыхоз 4.48». Але асабліва важнай для мяне, як ні дзіўна, стала мая апошняя праца ў Купалаўскім — «Уваходзіць свабодны чалавек» Тома Стопарда. Я быў не задаволены тым, што ў мяне атрымалася, глядач таксама не ўспрыняў, і я досыць хваравіта перажываў няўдачу. Але пачаў аналізаваць яе, і менавіта дзякуючы гэтаму «перажываньню» й паўстаў «Псыхоз 4.48». Атрымліваецца, што важнымі становяцца якраз няўдалыя спэктаклі: пачынаеш актыўна шукаць прычыну памылкі, вызваляецца магутная энэргія. «Псыхоз 4.48» стаўся маім крыкам роспачы, рэакцыяй на тое, што я раблю, на самога сябе, на асяродзьдзе. Але, у прынцыпе, я не ацэньваю свае спэктаклі ў адрыве адзін ад аднаго, для мяне гэта адна лінія. Часам можа здавацца, што нейкі спэктакаль перакрэсьліў тое, што я рабіў да гэтага. Але гэта ўсё прыступкі. Пакуль я думаю, што ў пляне творчасьці рухаюся ў правільным кірунку. Сёньня я прыйшоў да такога тэатру: мне цікава з «нуля» разам з артыстамі стварыць літаратурны матэрыял. Магчыма, заўтра павярну ў іншы бок.

Т. А.: Акрамя паўнавартаснага спэктаклю паводле Кэці Акер, якія далейшыя творчыя пляны?

У. Ш.: Перавага сыстэмы працы ў СТ, якую мы самі збудавалі, — тое, што ўсе спэктаклі зьяўляюцца з унутранай неабходнасьці. Я мог заяўляць адну пастаноўку, а потым спакойна яе адкладаць, адчуваючы, напрыклад, што ў гэты момант цікавей рабіць нешта іншае. Зараз мы, безумоўна, настроеныя на завяршэньне праекту паводле Акер. Ёсьць прапанова ад Марка Равэнхіла рабіць сумесны праект. Ня выключана, што возьмемся за «Караля Ліра», прэм'ера якога павінна адбыцца ў лёнданскім тэатры «Глёбус», дзе, уласна кажучы, і ставіў сам Шэкспір. Ідэяў шмат, але думаю, што да канца году самай актуальнай тэмай застанецца «Менск 2011».

Т. А.: Ці плянуеце вярнуцца?

У. Ш.: Мы не адчуваем, што знаходзімся па-за Беларусьсю. Так, пасьля сьнежаньскіх падзеяў СТ грае спэктаклі ня так часта: краіне было не да відовішчаў. Але, так ці інакш, тэатар функцыянаваў. Гэта ня мела сыстэмнага характару з прычыны і нашага шчыльнага гастрольнага графіку, і непакою за гледача, бо мы разумеем, што знаходзімся пад пільнай увагай. Будзем спадзявацца, што ў хуткім часе ўсё вырашыцца. Сёньня, напрыклад, у Менску мы адкрываем свой новы сэзон спэктаклем «Нью-Ёрк'79» (гутарка адбылася 18 верасьня. — Заўв. аўт.). І, вядома, плянуем сыграць «Менск 2011». Магчыма, гэта здарыцца раней, чым будзе надрукаваная гэтая размова.



А.Р.Ч. «За сталом». 2008–2009
A.R.Ch. «At Table». 2008–2009

Rozmawiała T. A.

VLADIMIR SCHERBAN: «POCIĄGAJĄ MNIE SKRAJNOŚCI»

W grudniu ubiegłego roku Białoruski Wolny Teatr (WT) znalazł się w warunkach bycia nie tylko „po tamtej stronie" kultury białoruskiej, ale w zasadzie poza Białorusią. Widz, który ma potrzebę innej, niezręcznej, prowokującej sztuki, z pewnością w tym roku został pozbawiony teatru. Bez względu na to, jak bardzo WT jest zwalczany przez zwolenników „sztuk pięknych", to oczywiste, że jest jedynym w swoim rodzaju stałym projektem teatralnym na Białorusi, który sięga po kontekst społeczno-polityczny. Dla aktorów teatru rok ten był również doniosły. Oprócz napiętego harmonogramu tournée w USA i Europie, w sierpniu tego roku Białoruski Wolny Teatr otrzymał nagrodę główną na prestiżowym Festiwalu Teatralnym w Edynburgu Fringe 2011 (Edinburgh Theatre Festival Fringe) za spektakl List do Kathy Acker: Mińsk 2011. Opowiada założyciel i dyrektor teatru – Vladimir Scherban.

T.A.: Jak Pan sądzi, dlaczego właśnie ten spektakl skupił na sobie zainteresowanie jury i publiczności w Edynburgu? Czy było to spowodowane faktem, że był to projekt z Białorusi?

V.Sch.: Nie mam prawa wypowiadać się w imieniu jurorów. W każdym wypadku błędne jest myślenie, że Białoruś jest wyjątkowo pilnie obserwowana przez Europejczyków. Nasze spektakle, tematy, które realizujemy, są oczywiste w procesie rozwoju teatru na świecie. Na przykład teatr brytyjski pierwotnie był aktywny politycznie. Nie wywoływało to jednak dyskusji, czy sztuka i polityka powinny się przeplatać, czy nie. Jest to oczywista przestrzeń ich codzienności. Obywatele są przyzwyczajeni do głosowania czy aktywnego prezentowania swojej pozycji. Nie należy wyolbrzymiać wartości Białorusi w społeczeństwie międzynarodowym. Gdyby była to jedynie polityczna nagroda w geście poparcia dla teatru z Białorusi, byłyby nominacje w innych kategoriach, w tym przypadku logiczne byłoby, abyśmy otrzymali nagrodę międzynarodowej organizacji obrony praw człowieka Amnesty International. A jednak otrzymaliśmy nagrodę główną „Za innowację i wybitny dramat współczesny". Ogólnie rzecz biorąc, na tego typu festiwalach nie są rozdawane nagrody motywacyjne. Jest to poważne przedsięwzięcie teatralne. Mam nadzieję, że zasłużyliśmy na to wyróżnienie przede wszystkim jako projekt oryginalny.

T.A.: Czy jest Pan usatysfakcjonowany wynikiem? Spektakl został przygotowany bardzo szybko – w ciągu trzech tygodni.

V.Sch: To nie było widowisko pełnowymiarowego spektaklu, tylko pewnego etapu (work-in-progress). Wyznaczyłem jedynie kilka głównych kierunków. To oczywiste, że jesteśmy usatysfakcjonowani wynikiem naszego udziału. Myślę, że jest to ważne wydarzenie nie tylko dla nas, również w ogóle dla teatru białoruskiego. Otrzymanie nagrody w takiej nominacji jest dowodem na to, że na Białorusi istnieje aktualny dramat współczesny oraz reżyseria. Myślę, że zmierzaliśmy do tej nagrody przez sześć lat naszego istnienia. Więc, moim zdaniem, jest to samoistna konsekwencja. Z drugiej strony, nasza sytuacja na Białorusi jest taka, że fakt ten nic nie zmienił w życiu WT. Nadal nie jesteśmy oficjalnie obecni na białoruskiej scenie teatralnej ani w oficjalnych mediach. W tej chwili bardziej jednak martwi mnie możliwość pełnej realizacji spektaklu. Mam nadzieję, że nagroda oraz uwaga, jaką przyciągnęliśmy do naszej pracy, pozwoli nam znaleźć miejsce oraz środki finansowe na doprowadzenie produkcji do końca. Z przyjemnością przyjęliśmy artykuł Marka Ravenhila, który również otrzymał jedną z nagród festiwalu. Napisał, że zostaliśmy gwiazdami. Wydaje się jednak, że świadomi tego jesteśmy tylko my.

T.A.: Na czym polega „innowacja" Waszego spektaklu?

V.Sch.: Rzecz jest w naszej metodyce. Właściwie jest to warsztat, który wypracowaliśmy w ciągu sześciu lat: wykorzystanie dokumentów, osobistych doświadczeń, artystyczna synteza, refleksja na temat tego, co się dzieje. Mnie już nie pociąga produkcja stworzonej przez kogoś struktury dramatycznej, zwięźle ujmując, bycie wykonawcą. Nawet gdy jest to bardzo dobra sztuka, jeżeli nie daje możliwości odnalezienia w sobie jakiegoś nowego tematu, nie widzę sensu realizacji. Należy uczyć się najpierw od siebie samego, żeby zobaczyć, co się dzieje. Nasz kraj sam z siebie jest dobrym spektaklem. W odniesieniu do naszej metodyki należy zrozumieć, że to nie jest proste – wyjść i opowiedzieć swoją historię. Temat sztuki został określony na samym początku – zwrot do Kathy Acker. Następnie każdy samodzielnie określa swoje miejsce w sztuce, jak to zwykle jest w naszym zespole. Rozpoczynając produkcję, prowadzę liczne rozmowy z artystami, istotne jest dla mnie to, w jaki sposób osoba przeżywa wybrany temat. Następnie – próby. W tym spektaklu kluczowe jest to, że na początku zabrzmi kamerton, którym jest głos Kathy Acker. Sam pomysł na spektakl Mińsk 2011 w zasadzie zaistniał jako odpowiedź, mianowicie Acker. Ona każdą swoją komórką drąży poszczególny temat, czy społeczno-polityczny, czy osobisty, przez pryzmat seksualności. Chciałem na każdą jej nowelę dać własną, bardzo osobistą odpowiedź. Możliwe, że momentami polemizując bądź otwarcie się sprzeciwiając. W ostatecznej wersji, którą chcielibyśmy zrealizować, jest to spektakl dwuczęściowy – Nowy York '79 i Mińsk 2011. Wówczas wyłoni się właściwa treść, spektakl osiągnie nowy wydźwięk. Oczywiście prace te mogą istnieć niezależnie. Moim zdaniem, ostatecznie spektakl osiągnie swój kształt, gdy zagramy go w dwóch częściach lub w dwa wieczory.

T.A.: Dlaczego Kathy Acker?

V.Sch.: Sześć lub siedem lat temu w Moskwie zajrzałem do księgarni, otworzyłem książkę i byłem pod wrażeniem siły tekstu, który czytałem. Wydaje mi się, że był to monolog „starej aktorki – starej cipki". To spojrzenie było tak pokrewne z moim postrzeganiem starego teatru, że natychmiast nabyłem tę książkę. Ponadto jest znakomitą pisarką, taki Burroughs w spódnicy. Kathy Acker porusza temat, który w zasadzie jest tematem tabu na Białorusi w sztuce, być może nawet bardziej niż polityka. To jest seksualność. Do tej pory nie mamy kultury nagości. Nagi artysta na scenie to coś dziwnego. Doskonale jestem zorientowany, jaki jest stosunek białoruskich aktorów do swego ciała – jest ono autonomiczne w stosunku do ich zawodu. Więc Kathy Acker, ponieważ jest to dobra literatura, bardzo ważny temat i doskonała okazja, aby powiedzieć o sobie. Gdyby to były tylko miłosne i seksualne przygody, nie byłoby to tak interesujące. Ale przedstawia ona własny, dość niespodziewany punkt widzenia zjawisk społeczno-politycznych w swoim państwie i mieście. Przejęliśmy jej zasadę analizowania (określę ją jako zasadę analizy seksualnej) w celu zniszczenia pewnych stereotypów na temat naszego miasta i państwa. Dzięki temu nasza rzeczywistość społeczno-polityczna zyskała nieoczekiwane barwy. Rok 1979 był rokiem przełomowym dla Acker. Zmarła jej matka, ona dowiedziała się, że jest chora na raka. Dla nas rok 2011 był również doniosły.

T.A.: Na czym polega ta doniosłość?

– Myślę, że nie tylko dla Teatru Wolnego, w ogóle dla Białorusi, ten rok okazał się, i nadal pozostaje, obarczony doniosłością. Mówiąc konkretnie o WT, jest kilka powodów. Jest to etap dojrzałości zespołu, teatr zmienił swój wymiar, każdy odpowiedział na swoje pytania i dokonał określonych wyborów: zmienił miejsce zamieszkania lub po okresie pewnych poszukiwań wrócił do zespołu. Ale jest to proces samoistny. Wkroczyliśmy w siódmy rok istnienia, a zespoły, zwłaszcza w takich jak nasze warunkach, rzadko funkcjonują tak długo. Podczas gdy wcześniej byliśmy takim zespołem rockowym o ostrej regule, to obecnie funkcjonujemy na innej płaszczyźnie. Sądzę jednak, że sytuacja w WT nie jest oderwana od sytuacji w kraju. Ten rok jest istotny dla wszystkich, ale co stanowi tę istotę, okaże się później.

T.A.: Jak istotne dla Pana jest postrzeganie działalności WT na Białorusi? W Europie otrzymujecie nagrody, krytycy oceniają was pięcioma gwiazdkami, a w ojczyźnie jesteście oskarżani o spekulacje i niski poziom artystyczny.

V.Sch.: Należy zauważyć, że zwolenników naszego teatru w ojczyźnie jest znacznie więcej niż tych, którzy oskarżają. Wystarczy spojrzeć na twarze naszych odbiorców – młodych, inteligentnych, utalentowanych – żeby zrozumieć, że jest to absolutnie wyjątkowa publiczność, której nie spotkacie w innym miejscowym teatrze, z jedynego prostego powodu – z powodu braku zainteresowania. Najbardziej paradoksalną okolicznością jest ta, że z reguły ci, którzy oskarżają nas o brak kunsztu i o spekulacje, nigdy nie byli w naszym teatrze, i jestem pewien, że nie przyjdą, pomimo że jesteśmy otwarci na każdego. Być może łatwiej jest uzasadnić własną bezczynność i tchórzostwo. Wracając do kwestii odbioru mojej twórczości przez oficjalne białoruskie środowisko teatralne, sześć lat temu było to dla mnie ważne. Przecież przez osiem lat pracowałem w teatrze publicznym, i to oczywiste, że gdy musiałem pójść donikąd, stale szukając pomieszczenia, wysłuchując odmownych odpowiedzi, miałem żal. Aktualnie jestem skupiony tylko na kwestiach artystycznych. Żal przemija i wracasz po prostu do swojego „warsztatu". Zwłaszcza że na Białorusi, moim zdaniem, w zasadzie nie ma odpowiednich uwarunkowań funkcjonowania teatru. Nie mamy systematycznie pracujących krytyków teatralnych. Śmiem przypuszczać również, że aktualnie wszystkie nasze teatry są w pewnym zawirowaniu. Oglądam zdjęcia spektaklów – ciągle te same lniane płótna, twarze aktorów tak poważne, że aż żałosne. Mogą udawać, że nie istniejemy. Jednak prędzej czy później robi się to śmieszne. Są obiektywne kryteria, które świadczą o randze i aktualności przesłania projektu teatralnego – to uczestnictwo w festiwalach klasy A, nagrody teatralne, artykuły w prasie światowej itd. Niestety są to przesłanki, że białoruski teatr współczesny w kraju już nie istnieje. Gwiazdy teatru białoruskiego, które można wymienić bez wstydu, istnieją poza granicami kraju, a nawet wbrew jego władzom. Na przykład dramatopisarz Pavel Prazhko spełnia swoje aspiracje artystyczne nie na Białorusi, a w Moskwie i Sankt Petersburgu. Ale rozumiem tę niezdrową reakcję na naszą działalność. Są to, moim zdaniem, konsekwencje „radzieckiego" dziedzictwa, kiedy to istniał podział: sztuka to święci, którzy w żadnym wypadku nie uczestniczą w polityce. Takie rozumowanie pozostało. Nie mamy teatrów, powiedzmy, mających prawa obywatela, i ten problem dotyczy nie tylko Białorusi, jest cechą całej przestrzeni postradzieckiej. W zasadzie to oczywiste, ponieważ nie mamy społeczeństwa obywatelskiego. Wszystkie zarzuty teatromanów pod adresem WT są tylko próbą usprawiedliwienia własnej bezczynności i tchórzostwa. Po prostu wykonuję swoją pracę i robię to w taki sposób, jak to rozumiem. Jeśli komuś się nie podoba, to odpowiedź jest prosta – zrób lepiej, wtedy przyjdę, obejrzę i z przyjemnością uścisnę dłoń.

Niestety, dzisiaj na Białorusi w praktyce nie ma żadnej możliwości rozwoju twórczego czy społecznego. Jest to problem zarówno polityczny, jak i poetycki. Miną lata, nasze czasy będą historią. Przynajmniej nie będę musiał się wstydzić, że nabrałem wody w usta. Właśnie z tego powodu większą wagę przywiązuję przede wszystkim do reakcji widza, czy udaje się nawiązać kontakt z publicznością. Widz, który ziewa – to najgorsza krytyka, chociaż czasami się ziewa nie z nudów, lecz braku tlenu, powiedzmy, w tłoku.

T.A.: Fakt, że teatry białoruskie zasadniczo omijają aktualne tematy oraz że dotychczas nie jest rozstrzygnięta kwestia artystycznej wartości sztuki nowoczesnej, menedżerowie teatru, producenci uzasadniają tezą o tym, że publiczność nie jest przygotowana na akceptację tego typu tematów i form.

V.Sch.: Problem polega na tym, że nasi teatromani pod żadnym pozorem nie utożsamiają się z publicznością. Na zasadzie: „my" – widzowie, kasta elity, a „oni" – masy, nasi młodsi bracia. Jest to, moim zdaniem, profesjonalna arogancja. I, jak sugeruje doświadczenie, nie są przygotowani właśnie wyżej wspomniani „specjaliści". To jeszcze Grotowski powiedział, że reżyser jest przede wszystkim publicznością. Osobiście nie dzielę na „my" i „oni", z tego powodu moje spektakle są wystawiane przy górnym oświetleniu, nie mam też problemu z wyborem materiału. Wiem, jeśli coś jest naprawdę interesujące dla mnie, zainteresuje również publiczność, nawet w przypadku kwestii bardzo skomplikowanych. W momencie gdy zdecydowałem się na produkcję Psychoza 4.48 Sarah Kane, zaproponowałem sztukę pewnej aktorce. Po przeczytaniu odpowiedziała, że sztuka jest bardzo ciekawa, uważa jednak, iż jest zbyt wcześnie, by wystawiać ją w Mińsku. Skąd miała takie przekonanie, nie wiem. Następnie, gdy skończyłem pracę nad tą sztuką, na próbę generalną zaprosiłem artystkę, z którą pracowałem. Po obejrzeniu powiedziała, że jej się bardzo podobało, ale to nie jest dla naszych widzów. Zagraliśmy jednak Psychozę 4.48 i powtarzaliśmy niejednokrotnie, ponieważ chętnych było bardzo dużo. Być może nasz widz w tym czasie nie był przygotowany do tak agresywnego w przekazie widowiska. To była swoista przemoc nad odbiorcą: krzyczeliśmy, przeklinaliśmy, rozbieraliśmy się. Ale to nie zniechęcało widzów. Ponieważ w tym wszystkim było skrupulatne wykonanie. Mam więc podstawy sądzić, że nie ma widza nieprzygotowanego. Problem jest raczej w naszym systemie w ogóle. Białoruski teatr, lub jak to się u nas mówi – tradycja, nie jest wyodrębniony z tego systemu, w którym w zasadzie funkcjonuje nasze państwo. Nowoczesny dramat jest niebezpieczny, tego nie da się ukryć. Bada przedstawicieli każdej grupy społecznej, w każdym wymiarze, nie zakłada żadnego tabu. W tym jest jego humanizm i zarazem zagrożenie. Oczywiście w teatrze są jeszcze przedstawiciele radzieckiej generacji. Nie chcę nikogo urazić, ale jest to fakt: ta miniona epoka odciska na aktorach, reżyserach znak, podobny do umieszczanego na szklankach graniastych – Made in ZSRR.

T.A.: Czy to znaczy, że podejmując tematy z obszaru tabu dla białoruskiego teatru oraz operując formą, w szczególności pracując z nagim ciałem, dokumentem, dąży Pan do przełamania rutyny, wyjścia z sytuacji patowej, czyli tej sytuacji, w której jest nasz teatr?

V.Sch.: Oczywiście że można próbować coś udowodnić. Ale w pewnym momencie uświadomiłem sobie bezsens walki z tą degeneracją. Maksimum, które da się osiągnąć, powiedzmy, działając w teatrze publicznym, to osiągnięcie pewnego kompromisu. Wywodzę się z teatru publicznego, więc doskonale jestem zorientowany w tym całym systemie. Szczerze mówiąc, teraz w zasadzie nie rozumiem chęci pracy akurat w teatrze. Teatr to nie scena, a miejsce, gdzie dzieje się coś ważnego. Z drugiej strony, to oczywiste, że powinny być fundusze publiczne, powinny być programy wsparcia dramatu współczesnego, jak to jest na świecie. Oficjalnie też to mamy, tylko czy efektem tego są nowe wydarzenia, czy nowa gwiazda, oto jest zasadnicze pytanie. Znów wracamy do punktu wyjścia, bo to jest to błędne koło, wszystko jest uwarunkowane ogólną sytuacją w całym państwie. W Rosji, na przykład, oficjalnie istnieje bardzo kameralny Teatr.doc. Chociaż jest to również porażka, że na przestrzeniach tak ogromnego i rozległego państwa jest tylko taki mały teatr zorientowany społecznie. My jednak nawet tego nie posiadamy i jak na razie, jestem tego pewien, nie będziemy mieć. Cóż, powinniśmy po prostu robić to, co chcemy. Życie przemija, a „najlepsze czasy" może nigdy nie nadejdą. Zabronią w teatrze – idź na ulicę, skocz do piwnicy. Nie ma innej opcji.

T.A.: Każdy Pana spektakl porusza pewien prowokacyjny, peryferyjny temat, który zostaje gruntownie, do końca przebadany. Skąd to zainteresowanie właśnie tego typu teatrem?

V.Sch.: Myślę, że jest to pewien samoistny etap wzrastania. Mój dyplomowy, pierwszy spektakl – Nos Niny Sadur – zapowiedział mnie jako przysłowiową czarną owcę. Pracując w Teatrze im. Janki Kupały, lubiłem bawić się gatunkiem, a więc pojawiały się sztuki Goldoni, Schillera. Niespodziewanie zdałem sobie sprawę z tego, że to, co robię, nie idzie w parze z tym, co chciałbym robić naprawdę. Pojawienie się w moim dorobku Psychozy 4.48 z pewnością nie było przypadkowe. Warto zaznaczyć, że rok wcześniej równolegle wyreżyserowałem Some Explicit Polaroids Marka Ravenhilla. Czytałem wielu młodych białoruskich dramatopisarzy. Możliwe, że to wszystko jest wywołane nudą – pewnego dnia myślisz sobie, dlaczego wszystko jest tak nudne i mało ciekawe? Wtedy rozpoczynasz poszukiwania. Znam wielu ludzi, w tym młodych, którzy są zdania, że tego typu sprawy to bzdury, brudy, sztuka natomiast powinna dotyczyć zupełnie czegoś innego. Każdy decyduje o tym we własnym zakresie. Mnie pociągają tematy zepchnięte na margines. Właśnie w tych kontrowersyjnych odsłonach ma szansę coś się wyłonić.

T.A.: Jak Pan osobiście dla siebie wyznacza granice przyzwoitości?

V.Sch.: Każdy spektakl jest próbą naszkicowania pewnego obszaru, wyznaczeniem jego granic. Pociąga mnie własny rozwój, identyfikowanie własnych strachów, wyszukiwanie ograniczeń i podejmowanie prób wyjaśnienia, skąd pochodzą, jaką rolę odgrywają. Istotne dla mnie jest poczucie osobistego wezwania, następnie przekazanie go aktorom, którzy mnie przyciągają przede wszystkim swoją osobowością. Nie chodzi o to, żeby ze sceny po prostu opowiedzieć coś o sobie. Kluczową umiejętnością jest dostrzeżenie scenariusza podpowiadanego życiem. To wymaga wyjątkowej wrażliwości. De facto bardzo trudno być na tyle szczerym wobec siebie, żeby przyznać się do poszczególnych rzeczy, przyczyn pewnych reakcji. Sądzę, że właśnie to miał na myśli Stanislavskiy [Stanisławski??], gdy wymuszał na swoich aktorach szperanie w sobie i pracę z własnym doświadczeniem.

T.A.: Czy są tematy, które z zasady nie mogą być przedmiotem Pana dociekań?

V.Sch.: Są tematy, na które jeszcze na razie nie jestem przygotowany. Precyzując, nie wiem, jak je ująć. To właśnie tym tematom poświęcę uwagę w najbliższym czasie. Na pewno bym się nie zajął, choć może to zabrzmieć dziwnie, teatrem politycznym w najbardziej prymitywnej odmianie. Nie chcę i nie mógłbym wychwalać kogoś. Wydaje mi się, że sztuka jest kwestionowaniem i stawianiem pytań. Z tego powodu, moim zdaniem, każdy temat może być przedmiotem dociekań.

T.A.: Co stanowi, Pana zdaniem, „przepaść" pomiędzy teatrem białoruskim a teatrem Europy Zachodniej?

V.Sch.: Obecnie na całym świecie sztuka próbuje być skierowana na życie, wykorzystywać rzeczywiste postacie, aktualne tematy. Na Białorusi natomiast – wiadomo zresztą, dlaczego tak się dzieje – sztuka jest odwrócona od życia. Wszyscy są co do tego zgodni, że nie daj Boże poruszyć którąś z kwestii aktualnych. W takim wypadku nie chodzi już o sztukę. Zgadzam się, że mamy sztukę w jej klasycznym, tradycyjnym wymiarze. Nie mamy jednak ani środków finansowych, ani szkoły aktorskiej, żeby osiągać wysoki poziom teatru akademickiego.

T.A.: Jednak na Białorusi jesteśmy szczególnie dumni właśnie z dobrej szkoły aktorskiej.

V.Sch.: Jest to stereotyp z czasów Związku Radzieckiego. O jakiej szkole mowa? Szkołę odzwierciedla sytuacja, gdy artysta może próbować różnych gatunków i metod. Edukacja to nie jest proces skończony. Skończyłeś cztery lata Akademii i jesteś profesjonalistą? Na całym świecie nauka akademicka trwa dwa–trzy lata, następnie kontynuuje się ją cały czas przez dokształcanie się. Miałem do czynienia z absolwentami naszej Akademii: technika zerowa, opanowanie materiału zerowe. Jedyne, co jest w tym przypadku ratunkiem, to młodość, która szybko przemija. Nasza szkoła to mit, podobny zresztą do tego, że Moskwa to stolica teatru, chociaż w rzeczywistości od dawna jest prowincją. Na Białorusi mimo wszystko do tej pory wzorują się na Moskwie. Mam przykład: Paweł Prazhko. Sześć–siedem lat temu wystawiłem jego sztukę w Mińsku, ale nasi teatromani tego nie „zauważyli". Moskwa wystawiła Złotą Maskę, i dopiero teraz się okazuje (!), że mamy autora (nadal jednak jego sztuki nie są wystawiane, skończyło się na kilkakrotnym „czytaniu", to wystarczy). Obecnie Paweł realizuje swoje aspiracje w Rosji, i słusznie. Co mógłby robić na Białorusi? Chodzić i udowadniać, że jego sztuki są wybitne? Już jest wybitnym artystą, czytanie sztuk traktuje raczej w kategorii rozrywki. Inny problem, a zarazem właściwość naszego regionu, to odseparowanie się środowiska teatralnego od procesów zachodzących na świecie. Nie mogę powiedzieć, że jestem stałym bywalcem białoruskich teatrów. Czasami zastanawiam się, czy nie pójść na dowolny spektakl, następnie myślę sobie, ile czasu można pokazywać to samo. Sam motyw nie wzrusza, pomijam reżyserię. Po odejściu z Teatru im. Janki Kupały miałem odczucie, że rydwan zastąpiłem odrzutowcem, doświadczałem innych prędkości, innych poziomów realiów. W teatrze publicznym wygodę mają ci, którzy nie mają pragnień. Tego typu jest to towarzystwo. Znów spoglądam złym okiem na nich, z pewnością, nie trzeba tego robić. To jest niesamowite, że bez wsparcia państwa, bez własnej placówki WT jest dziś zdecydowanie najbardziej aktywnym projektem teatralnym. Jest to cios wymierzony w nasze teatry wspierane przez Ministerstwo Kultury. Czym się zajmują? Po prostu konsumują pieniądze podatników. Powtórzę się, że nie ma na Białorusi środowiska teatralnego. Teatr pełni funkcje ozdobne, taki wiejski dom kultury w kołchozie. Gdzie są laboratoria przy teatrze, gdzie są sztuki współczesnych dramatopisarzy? O jakiego rodzaju twórczości, w zasadzie, w ogóle można rozmawiać w sytuacji, gdy strach jest dominującą emocją w społeczeństwie? „Żeby się tylko nic nie stało" – oto idea życiowa współczesnego teatru na Białorusi. WT zawsze traktował sprawę ambicjonalnie: „Jeśli wszyscy są przeciwni, musimy się tego podjąć". Nie chcieliśmy przyjąć do wiadomości, że ktoś może zabronić nam zrobienia tego, co chcemy. Rozumiem niechęć do „walki", ale inaczej, szczególnie w naszych warunkach, się nie da. Mam sporo zarzutów do ludzi młodych. Najpierw z łatwością przychodziło usprawiedliwienie bezczynności faktem, że starsze pokolenie w teatrach blokuje prace. Ale ono odchodzi, więc? Gdzie jest inicjatywa? Gdzie jest ta młodzież, która polemizuje, niszczy, inicjuje konflikt, udowadnia? Cicho wejść w sztukę się nie da. Pewien przełom w białoruskim teatrze nastąpił, gdy powstał WT, gdy pojawili się młodzi dramatopisarze, a mianowicie: Khalezin, Prazhko, Steshik, Rassolko. Od tamtego momentu nic się jednak nie wydarzyło, nie powstała żadna poważna konkurencja. Jest to również problem WT, ponieważ czasami ma się chęć na twórczą polemikę. Z drugiej strony, mam możliwość polemizowania ze światowymi liderami, co nie jest znowu takie złe.

T.A.: W sztuce zachodniej obserwujemy zupełne przeciwieństwo, a mianowicie – absolutną pobłażliwość. Jest tu trudno zaimponować czymkolwiek. Sztuka jest skierowana na aktualne i społecznie istotne zagadnienia, ale jest również wiele spekulacji wokół. Można zauważyć, że jest moda na anomalie w sztuce.

V.Sch.: Sztuka, w zasadzie, nie istnieje bez marginesów, ponieważ jest właśnie połączeniem różnych kategorii artystycznych. Oczywiście anomalie przyciągają, pewna przesada poszukiwań jest nieunikniona. Niemniej jednak najlepsze wzorce współczesnego teatru nie ukazują anomalii, a zwykłego człowieka. W przypadku sztuki białoruskiej nawet nie przymierzamy się jeszcze do tego. Nie przeszliśmy wielu etapów, które są konieczne. Nasi artyści nie posiadają umiejętności prowadzenia rozmowy na scenie. Do tej pory toczy się debata na temat środków przekazu. Na przykład, czy powinno się używać przekleństw, czy nie powinno, czy można pokazać nagie ciało, czy też nie. Niewątpliwie pułapka jest wszędzie. Wszystko jednak zależy od tego, kto się tego podejmuje.

T.A.: Który Pana spektakl pełni rolę, Pana zdaniem, zwiastuna Pana twórczości?

V.Sch.: Prawdopodobnie Psychoza 4.48. Szczególnie istotna była dla mnie, o dziwo, moja ostatnia praca w Teatrze Kupały Wejście człowieka wolnego (Enter A Free Man) Toma Stopparda. Nie byłem zadowolony z tego, co wyszło, publiczność również tego nie przyjęła, więc boleśnie przeżywałem niepowodzenie. Ale zacząłem analizować, to doświadczenie zaowocowało powstaniem Psychozy 4.48. Okazuje się, że bardziej istotne są niepowodzenia, bo to okoliczności, które zmuszają cię do poszukiwań przyczyny niepowodzenia, błędów, uwalniając potężną energię. Psychoza 4.48 była moim krzykiem rozpaczy, reakcją na to, co robię, na swoje „ja", na otoczenie. W zasadzie żadnego z moich spektakli nie traktuję w oderwaniu od pewnego ciągu, ponieważ dla mnie są pewną kontynuacją. Czasami mam wrażenie, że dany spektakl zaprzecza temu, co zrobiłem dotychczas. Są to jednak jakieś etapy. Myślę, że, jak na razie, rozwijam się twórczo w dobrym kierunku. W tym momencie dotarłem do teatru, gdzie pociąga mnie kreowanie od „zera" wspólnie z aktorami utworu artystycznego. Niewykluczone, że jutro zwrócę się w innym kierunku.

T.A.: Czy są inne twórcze zamierzenia oprócz pełnowymiarowego spektaklu według Kathy Acker?

V.Sch.: Nasze dzieła powstają z naszych wewnętrznych pragnień – jest to zaletą stworzonego przez nas systemu pracy w WT. Mógłbym zapowiedzieć pewną produkcję, następnie spokojnie odłożyć ją, przewidując, że w tym momencie bardziej interesujące jest zrobienie czegoś innego. Obecnie, niewątpliwie, nastawieni jesteśmy na ukończenie projektu według Acker. Mamy też propozycję od Marka Ravenhilla na realizację wspólnego projektu. Nie wykluczam, że podejmiemy prace nad Królem Learem. Premiera ta jest planowana w Teatrze Globe w Londynie, w którym to właśnie realizował sztuki sam Szekspir. Pomysłów jest wiele. Sądzę jednak, że do końca bieżącego roku najbardziej gorącym tematem zostanie Mińsk 2011.

T.A.: Czy planuje Pan powrót?

V.Sch.: Nie czujemy się, jak byśmy byli „poza" granicami Białorusi. Po wydarzeniach grudniowych WT nie zagrał dużo spektakli, ponieważ publiczność miała na głowie inne sprawy. Teatr pomimo to funkcjonował. Wyszło to poza utarty system, z tego powodu że mamy napięty harmonogram tournée, jak również w trosce o publiczność, ponieważ rozumiemy, że jesteśmy pod baczną obserwacją. Miejmy nadzieję, że wkrótce wszystko się wyklaruje. Dzisiaj, powiem dla przykładu, w tym momencie w Mińsku otwieramy nowy sezon spektaklem Nowy York '79 [wywiad odbył się 18 września – uwaga autora]. Oczywiście zamierzamy również pokazać Mińsk 2011. Może nastąpi to nawet szybciej, niż zostanie wydrukowany ten wywiad.



Артур Клінаў. «Менск — Парыж». 2004
Artur Klinau. «Paris — lake Miensk». 2004

Палацы для Народу ў Горадзе Сонца, па сутнасьці, былі не палацамі, а папросту сымбалічнымі іх азначэньнямі. Яны толькі стваралі ілюзію Палацу. Рогі дастатку іхных фасадаў хавалі канструктывісцкае цела будынку, які меў адну альбо ў найлепшым выпадку дзьве палацавыя сьцяны, што выходзілі на Праспэкт. Палацавыя сьцены абгортвалі скрыні дамоў толькі ў тых месцах, дзе яны былі бачныя з вуліцы. Як толькі заўважныя з Праспэкту часткі будынку сканчаліся, багацьце імгненна зьнікала. Пампэзныя ляпныя карнізы, карынфскія ордэры ды аконныя сандрыкі тут жа рабіліся шэрай цаглянай сьцяной. Яны, па сутнасьці, аказваліся плоскімі Палацамі, Палацамі-сьценамі.

У Горадзе — уверцюры да Гораду Сонца, які насамрэч мусіў узьнікнуць ня тут, а на сямсот кілямэтраў далей на ўсход Сонца, не было неабходнасьці дэталёва прапрацоўваць галоўную тэму. Яе належала толькі найграць, пунктірна пазначыць, сымбалічна абвесьціць. Горад уяўляў сабой толькі ўязную Браму ў рэальны Горад Сонца, таму важнасьць мела толькі тое, што мог убачыць падарожнік, які ўваходзіў у гэтыя Трыюмфальныя Аркі. Тое, што заставалася зь іншага іх боку, які ён ня мог назіраць, ужо ня мела значэньня. Таму адваротныя бакі Палацаў не былі нават атынкаваныя. У найлепшым выпадку яны мелі фрагмэнты дэкору, што зьмяшчаліся проста на цаглянай сьцяне.

Дэкадэнцкае багацьце формаў было намаляванае толькі на адным баку аркушу паперы. Як толькі ты перагортваў яго, адкрывалася цудоўнае сюррэалістычнае відовішча — бясконцыя калідоры плоскіх Палацаў, дэкарацыяў, пабудаваных на адну сьценку.

Як толькі падарожны рабіў крок убок, ён трапляў у іншую рэальнасьць. Карынфскія ды іянійскія ордэры, цяжкія карнізы й манумэнтальныя аркі тут жа зьнікалі. Заставаліся толькі шэрыя неатынкаваныя сьцены — сапраўдная праўда жыцьця, сірочага выгляду бальконы зь бялізнай ды немудрагелістымі пажыткамі на іх, аднолькавы казармавы рытм чорных вокнаў. Нейкія людзі, зусім не падобныя да шчасьлівых жыхароў Гораду Сонца, якія, быццам пэрсанажы з палотнаў Брэйгеля, кудысьці ішлі ды несьлі за плячыма сваю маленькую драму. Драму, якая тут, у гэтых прыпалацавых парках, ставалася больш заўважнай, чым з таго боку Сьцяны-сцэны, дзе яе заглушаў маршавы крок рымскіх калёнаў, эгіпэцкіх абэліскаў, грэцкіх вазаў, каменных постацяў богачалавекаў з камуністычнай міталёгіі ўсеагульнага шчасьця.

Горад Палацаў аказваўся Горадам Сьценаў, Горадам плоскіх калідораў Багацьця, прызначаных адно для таго, каб на іх глядзець, але ня жыць у іх.

Фрагменты з раману Артура Клінава
«Малая падарожная кніжка па Горадзе Сонца»

Artur Klinau, Fragmenty z powieści
«Przewodnik po Mieście Słońca»
Przełożyła Małgorzata Buchalik
WYDAWNICTWO CZARNE. Wołowiec 2008



Артур Клінаў. «Вежы ў дождж». 2004
Artur Klinau. «Towers in the Rain». 2004

Pałace dla Ludu w Mieście Słońca tak naprawdę nie były Pałacami, a tylko symbolicznymi znakami Pałaców. Tworzyły jedynie iluzję. Rogi obfitości ich fasad przylepiano do konstruktywistycznego korpusu budowli mającej jedną, w najlepszym razie dwie pałacowe ściany wychodzące na Prospekt – zawsze widoczne z ulicy. Na częściach niewidocznych całe bogactwo zdobień momentalnie znikało. Pompatyczne sztukaterie, korynckie pilastry i gzymsy nadokienne przechodziły w szarą ceglaną ścianę. Pałace były w istocie rzeczy płaskie, były Pałacami- ścianami.

W Mieście budowanym jako uwertura do Miasta Słońca, które miało powstać nie tutaj, ale osiemset kilometrów dalej na wschód, nie było potrzeby szczegółowo przedstawiać tematu przewodniego. Wystarczyło go zasugerować, naszkicować, symbolicznie wyznaczyć. Miasto stanowiło przecież jedynie Wrota wiodące do prawdziwego Miasta Słońca, liczyło się więc tylko to, co mógł zobaczyć podróżnik, wjeżdżający przez ten Łuk Tryumfalny. Druga strona dekoracji nie miała najmniejszego znaczenia, dlatego od podwórza Pałaców nawet nie tynkowano. W najlepszym wypadku przylepiano wprost do cegieł kilka pomniejszych elementów zdobniczych.

Dekadenckie bogactwo form kwitło tylko po jednej stronie kartki. Kiedy ją odwracałem, moim oczom ukazywał się kuriozalny, surrealistyczny widok – niekończące się korytarze płaskich Pałaców, dekoracji, zestawionych w długą, płaską ścianę. Wystarczyło, że zrobiłem krok w którąś stronę, i wpadałem w inną rzeczywistość.

Porządki koryncki i joński, ciężkie gzymsy i monumentalne bramy znikały w mgnieniu oka. Zostawały tylko szare, nieotynkowane ściany – naga prawda życia, żałosne balkony obwieszone bielizną i zastawione jakimiś gratami, równe koszarowe rzędy czarnych okien. I jeszcze ludzie, zupełnie nieprzypominający szczęśliwych mieszkańców Miasta Słońca, już raczej postacie z płócien Bruegla, drepczące dokądś i unoszące ze sobą swoje maleńkie dramaty. Dramaty, które tutaj, w tych pałacowych parkach, stawały się bardziej widoczne niż po tamtej stronie Ściany- sceny, gdzie zagłuszał je marszowy krok rzymskich kolumn, egipskich obelisków, greckich waz, kamiennych bogoludzi komunistycznej mitologii powszechnego szczęścia.

Miasto Pałaców okazywało się Miastem Ścian, Miastem płaskich korytarzy Przepychu, przeznaczonych wyłącznie do tego, żeby je podziwiać, ale nie żeby w nich żyć.

Тацяна Арцімовіч

МІХАІЛ ГУЛІН
«ВЫСТАВА НЕДЗІЦЯЧАГА МАЛЮНКУ»

галерэя сучаснага мастацтва «Ў», травень — чэрвень 2011

Мастак гаворыць сваё слова

Als das Kind Kind war,
ging es mit hängenden Armen,
wollte der Bach sei ein Fluß,
der Fluß sei ein Strom,
und diese Pfütze das Meer.



Міхаіл Гулін. «Бывай, дзяцінства». 2004
Mikhail Gulin. «Goodbye Childhood». 2004

Калі дзіця было дзіцём,
яно хадзіла з апушчанымі рукамі,
хацела, каб крыніца стала ручаём,
ручай — велізарнай ракой,
а кожная лужына — морам…

Крыніцай натхненьня для «Выставы НЕдзіцячага малюнку», па словах Міхаіла Гуліна, стала ягоная маленькая дачка. Мастак зразумеў гэта, калі праект быў ужо практычна рэалізаваны. «У нашым дуэце з Тоняй зьявіўся трэці чалавек, а значыцца, зьявілася новая «тэма». Цяпер я разумею, што Беласьнежак, русалак я падгледзеў менавіта ў сшытку маёй дачкі. Інакш проста б не заўважыў».

Als das Kind Kind war,
wußte es nicht, daß es Kind war,
alles war ihm beseelt,
und alle Seelen waren eins.

Калі дзіця было дзіцём,
яно ня ведала, што яно дзіця,
прадметы адушаўляліся ім,
і ўсё жывое было адзінае…

«Насамрэч гэта добрая выстава», — камэнтуе свой праект Міхаіл Гулін. Між тым, за «мілымі» НЕдзіцячымі малюнкамі хаваецца цьвёрдае, нават агрэсіўнае выказваньне, у якім гучаць пратэст супраць пачварнасьці сучасных мэдыя, трывога за сьвядомасьць падрослых ці яшчэ НЕнароджаных дзяцей, прызнаньне свайго бацькоўскага бясьсільля. Навакольны сьвет стаў падобны да «коміксу», старонкі якога штодзённа запаўняюцца новымі героямі, колерамі, знакамі, якія ўжо немагчыма сьвядома засвоіць. Таму мастак ладзіць гульню. Першай і ўсьвядомленай ахвярай гэтай гульні становіцца ён сам.

Галоўнае правіла — адмаўленьне. Выкарыстоўваючы сродкі поп-арта, Гулін як быццам кідае выклік «высокаму» мастацтву. «Я малюю грошы», — кажа ён. Але ў выніку гучыць відавочны пасыл супраць таго, што «спараджае» грошы. «Які я поп-артаўскі мастак? Мае карціны не прадаюцца. Значыцца, гэта не камэрцыйнае мастацтва. Я магу дазволіць сабе выкарыстоўваць поп-арт у сваіх інтарэсах і для сваіх патрэбаў». І далей мастак ізноў пачынае сам сабе пярэчыць: «Але, вядома, я хацеў бы, каб мае праекты купляліся».

Гулін атрымлівае асалоду ад таго, што пакуль не спакушаны «магчымасьцямі» арт-рынку. Разам з тым ён усьведамляе, што ў іншым месцы ягоная творчая кар'ера склалася б іначай, і гэта прыносіць мастаку некаторае «незадавальненьне». «Насамрэч я займаўся б інсталяцыямі й арт-аб'ектамі. Але дзе мне гэта выстаўляць? Дзе захоўваць? Таму даводзіцца «фарбаваць»… Я разумею, што ў Чыкага, напрыклад, мой праект купілі б ужо на наступны дзень. У Менску гэта наўрад ці адбудзецца й праз паўгода. Але я гатовы да гэтага».

Гулін ёрнічае, іранізуе, але робіць гэта па-даросламу, як чалавек, які бярэ на сябе адказнасьць за кожнае кінутае ў палатно ці ў прастору слова.

У «Выставе НЕдзіцячага малюнку» такім словам становіцца «хуй». Пераадолеўшы забароны, вырваўшыся за межы табуяванай прасторы, легалізаваўшыся ў навакольным асяродзьдзі, «хуй» у кантэксьце праекту адначасова выступае і спосабам фрустрацыі, і аб'ектам для дасьледаваньня, і, у рэшце рэшт, ёмістым адказам.

Зразумела, што з пункту гледжаньня фанэтыкі гэтае слова абсалютна бяскрыўднае: гучыць прыблізна гэтаксама, як, напрыклад, «хор» ці «жуй». Але яно адмысловае, здольнае набываць розныя сэнсы ў залежнасьці ад сытуацыі й мэты, зь якой ужываецца. Апроч наўпростага фізыялягічнага значэньня, гэтае слова мае ўласьцівасьць станавіцца канцэнтратам пэўнай эмоцыі, «выдыхам» у стрэсавых ці экстатычных сытуацыях (калі словаў няма, застаецца толькі яно ці яшчэ другое слова).

Яшчэ адна асаблівасьць гэтага слова — ягоная правакацыйнасьць. За выкарыстаньне яго ў публічнай прасторы трэба быць гатовым несьці пакараньне: пачынаючы з абвінавачаньня ў парушэньні грамадзкага парадку да выгнаньня мастака з прафэсійнага цэху. (Яскравы прыклад — Першая біенале беларускага сучаснага мастацтва ў 2009 годзе, калі працу Руслана Вашкевіча «Анёл» не дапусьцілі за «занадта шырока расстаўленыя ногі», а «Заўсёды быць у масцы…» Гуліна — за «залішні кіч».)

Гэта ў іншым, спакушаным капіталамі, сьвеце мастаку за «хуй» плацяць велізарныя грошы. Гулін разумее свой «унікальны» кантэкст. Але, здаецца, гатовы да таго, што, убачыўшы «хуй» на сьцяне, ахоўнікі маралі кінуць у яго камень. Ад гэтага «сьмех» творцы становіцца яшчэ гучнейшы.

Актыўная прысутнасьць «хуя» менавіта ў публічнай прасторы — яшчэ адна тэма для Гуліна. Незваротны працэс легалізацыі рознага кшталту «табу», што адбываецца навокал, шмат у чым характарызуе нашую эпоху. Межы дазволенага пашыраюцца, акцэнты ссоўваюцца, паняткі падмяняюцца. Беларускі мастак таксама спрабуе «гуляць» са значэньнямі, правяраючы іх на якасьць і трываласьць.

Экспазыцыя праекту дакладна пабудаваная прасторава (Гулін выказаў падзяку Сяргею Шабохіну, зь якім актыўна абмяркоўваўся праект). Сэрыя «Minimal Sexual» адкрывае «Выставу…», зьвяртаючыся найперш да «спакушаных» мастацтвам, таму што для паўнавартаснага чытаньня працаў трэба ведаць пэўныя мастацкія «коды».

У «Minimal Sexual» аб'ектамі «падмены» становяцца знакавыя працы Эль Лісіцкага, Барнэта Ньюмана, Дэміена Хёрста. Гулін выкарыстоўвае карціны «напаўбагоў» сучаснага мастацтва, каб правесьці «экспэрымэнт». Варта перакуліць чорны трохкутнік лязом уніз, ці скласьці з рознакаляровых кружочкаў слова, ці напісаць на рэбрах канцэптуальнай карціны правакацыйную фразу — і раптам знакамітыя палотны, страчваючы сваю «цнатлівасьць», набываюць зусім іншыя сэнсы.

Але Гулін — усё ж мастак мэйнстрымавы, арыентаваны на масавага гледача. Працы Гуліна маюць некалькі ўзроўняў разуменьня, таму кожны мае магчымасьць для ўласнай інтэрпрэтацыі. Гэтаму дапамагаюць назвы карцінаў. Напрыклад, «Big Tits» ці «Natalie Forest spreads her girlfriends twat wide licking her clean» гавораць самі за сябе. Гледачу застаецца толькі сумясьціць тое, што ён бачыць на карціне, з назвай — і «сюжэт» становіцца відавочным.

Такім чынам, выкарыстоўваючы мэтады актуальнага мастацтва, Гулін пасылае гэтае мастацтва «на хуй». Для творцы гэта выступ супраць бесьперапынных папрокаў у перайманьні й другаснасьці, якія ўвесь час гучаць у адрас беларускіх мастакоў. «Minimal Sexual» — выказваньне ўжо НЕдзіцячага мастака, які спрабуе сьцьвердзіць сваю аўтаномнасьць у глябальнай прасторы арт-рынку й мастацтва.

Калі дзіця было дзіцём,
Яно давілася шпінатам, гарохам, рысам
і варанай квяцістай капустай,
а цяпер яно ўсё гэта зьядае без прымусу.
Калі дзіця было дзіцём,
яно прачнулася аднойчы ў чужым ложку,
а зараз такое звычайная рэч,
здаваліся выдатнымі шматлікія людзі,
а зараз яны — выключэньне,
яно выразна ўяўляла сабе рай,
зараз жа толькі мяркуе, што ён ёсьць,
не магло ўявіць сабе пустэчу,
а зараз страшыцца яе…

«Нацешыўшыся" першай часткай праекту, глядач апынаецца ля праходу, адкуль пачынаецца наступная сэрыя — «Дзіцячая дэманалёгія», для якой Гулін стварае пэўнае «асяродзьдзе».

Гэта дзіцячы пакой з арыгінальна афармленым дзьвярным праёмам, з пляцоўкай для гульні, на якой гумовыя й плястмасавыя зьвяркі, быццам зачараваныя гукамі дуды нябачнага Пацукалова, утвараюць парадные шэсьце, з «чырвоным кутом», у які акуратна зьмешчаны абраз, з асобным месцам для дзіцячай малітвы, з тэлевізарам. У кожнай зоне пакою мастак ладзіць новую гульню: выявіўшы рэальнае значэньне аб'екту, робіць гэты «сэнс» ягонай формай. Так выглядаюць дэманы, якія жывуць у глыбінях падсьвядомасьці дзіцяці й пра якіх ён рэдка гаворыць уголас ці нават не падазрае пра іх існаваньне.

Важна, што паміж першай і другой сэрыямі праекту ўзьнікае дыялёг. Слуп, якім завяршаецца прастора адной часткі й пачынаецца другая, мастак расьпісаў словамі зь лексыкі сучаснага мастацтва (art, performance, installation) і новай мас-мэдыйнай рэальнасьці (fisting, tits, masturbation, anal, lesbilation, sex). Адно слова вынікае з наступнага, прыціскае «суседа» — і ўсе разам яны становяцца тэкстам новай «малітвы», якую чытае кожны, хто ўваходзіць сюды. А побач, за шклом, — чэрап — «парафраз» працы Дэміена Хёрста. Гэты аб'ект застаецца рэхам папярэдняга праекту й адначасова ўтварае новы сэнс у кантэксьце «Дзіцячай дэманалёгіі». Такім чынам, адна сэрыя трансфармуецца ў наступную, мяжа паміж мастаком і дзіцём, арт-прасторай і дзіцячым пакоем сьціраецца.

Als das Kind Kind war,
war es die Zeit der folgenden Fragen:
Warum bin ich ich und warum nicht du?
Warum bin ich hier und warum nicht dort?
Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?
Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum?
Ist was ich sehe und höre und rieche
nicht bloß der Schein einer Welt vor der Welt?
Gibt es tatsächlich das Böse und Leute,
die wirklich die Bösen sind?
Wie kann es sein, daß ich, der ich bin,
bevor ich wurde, nicht war,
und daß einmal ich, der ich bin,
nicht mehr der ich bin, sein werde?

Калі дзіця было дзіцём,
быў час наступных пытаньняў:
Чаму я — гэта я, чаму ня ты?
Чаму я тут, чаму ня там?
Калі пачынаецца час, і дзе канчаецца неба?
Ці не зьяўляецца жыцьцё пад сонцам толькі сном?
І ўсё, што я бачу, чую й адчуваю,
ці не зьяўляецца адлюстраваньнем іншага сьвету?
Ці існуюць насамрэч зло й людзі,
якія па-сапраўднаму злыя?
Як гэта можа быць, што я, які ёсьць я,
перш чым быць, зусім ня быў,
і што аднойчы я, які ёсьць я,
перастану быць тым, кім зьяўляюся сёньня?

Мастак «вывучае» герояў сучасных коміксаў і мультфільмаў і, выкарыстоўваючы дадатковыя словы й прадметы, стварае новы кантэкст для іх інтэрпрэтацыі.

Напрыклад, прыгажуня Беласьнежка любуецца сваім «выхаванцам», размножаным у розных каляровых інтэрпрэтацыях Бэмбі. Але вось яна адкрывае рот, і адтуль вылятае «дэман». «Ану, пайшоў на хуй адсюль!» — прынцэса спрабуе адкараскацца ад дакучлівага «малыша».

Не забываецца мастак і пра «адукацыйную» функцыю тэлебачаньня. Ён піша партрэт амэрыканскага сабакі, пагляд якога прыкаваны да экрану: у ягоных зрэнках адлюстроўваецца малюнак аральных дарослых «гульняў».

Такім чынам, эксплюатацыя дзіцячай сьвядомасьці, маніпуляцыя ёю відавочныя. За маляўнічасьцю й пяшчотай ліній і формаў выяўляецца сутнасьць пачварнага, якое ў дадзеным выпадку апынаецца па-за эстэтыкай, па-за мастацтвам увогуле. Гэта рэальныя «дэманы», якіх у жыцьці загортваюць у маляўнічыя фанцікі, якія пахнуць ледзяшамі й абяцаюць дзіцяці бясконцы атракцыён задавальненьня.

«Хуй» дамінуе і ў гэтай сэрыі. Ён «глядзіць» на дзіця з экрану тэлевізару, пішацца на сьценах, прамаўляецца бацькамі, якія потым б'юць малога па вуснах за дрэннае слова («Дык я ж хацеў проста стаць падобным да цябе, тата!»).

Але Гулін робіць акцэнт не на самім слове. Галоўная праблема заключаецца ў той самай легалізацыі, якая, з аднаго боку, афіцыйна адмаўляецца: «табу» на слова працягваецца. З другога боку, слова актыўна жыве й з блаславеньня дарослых распаўсюджваецца. Бездань паміж рэальным і правільным, існаваньне «падвойнага стандарту» становіцца прычынай сумневу дзіцяці, якое страчвае веру ў сваіх «багоў». Пад пытаньне ставіцца кожная катэгорыя, на якую дарослы паказвае як на арыентыр.

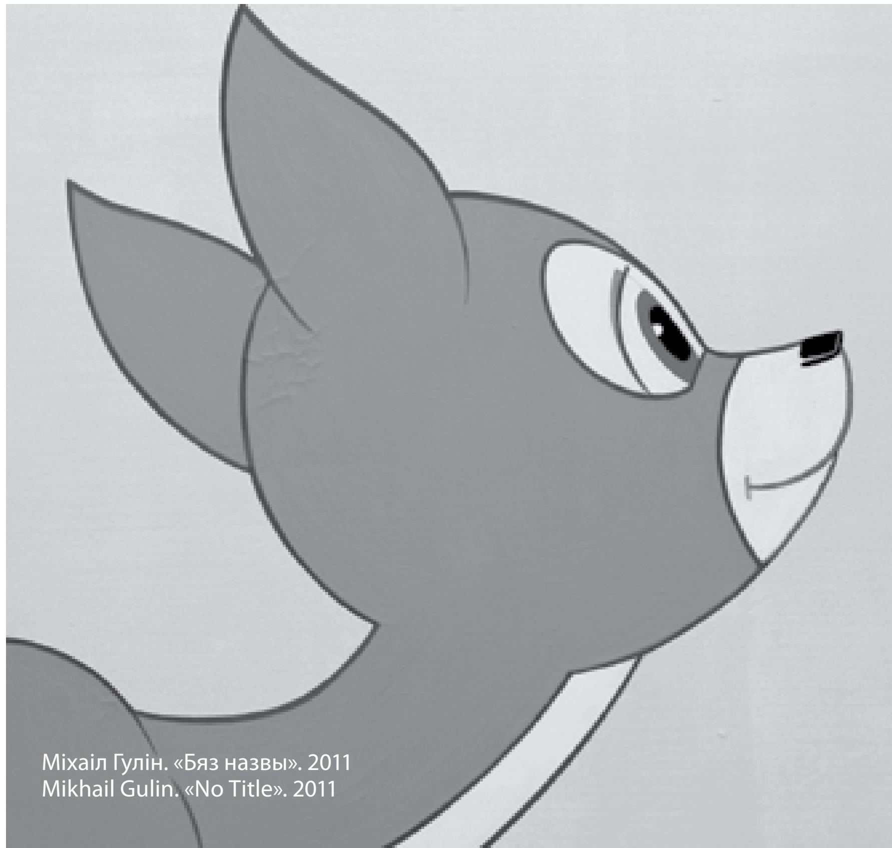
Дзіця пачынае адмаўляць. Яно выбірае fisting, tits, masturbation, anal, сьмяецца са сьмерці, выкладваючы з каляровых цукерак чэрап, адпраўляе герояў свайго дзяцінства ў прорву ці на чырвоны крыж. А потым малы сам выпроствае рукі, падстаўляе далонькі й працягвае «бацьку» цьвікі й малаток.

Калі дзіця было дзіцём,
ягада, што падала ў ягоную далонь, заставалася ягадай,
і зараз усё гэтаксама,
язык яго станавіўся шурпатым ад грэцкіх арэхаў,
і зараз усё гэтаксама,
узыйшоўшы на вяршыню,
марыла пра іншую, вышэйшую,
і ў кожным горадзе
мроіла пра яшчэ большы горад,
і зараз усё гэтаксама,
цягнулася за вішняй на самай верхавіне дрэва,
баючыся пры гэтым сарваць,
і сёньня гэтаксама,
выпрабоўвала нясьмеласьць перад чужымі,
і тое ўсё гэтаксама,
чакала зь нецярплівасьцю першага сьнегу
і чакае яго гэтаксама сёньня.

…Мастацтва адмаўляе. «НЕ» становіцца сэнсавай прыстаўкай, з дапамогаю якой мастак пачынае сьцьвярджаць. Фрустрацыя — адзіны спосаб спыніць гледача, чые рэцэптары перастаюць рэагаваць на прыгажосьць. Выкарыстоўваючы іронію, цынізм, мастак першы кідае ў сябе камень.

Таму што… чаму, тата?

У тэксьце выкарыстаныя ўрыўкі зь вершу Пэтэра Хандке «Lied vom Kindsein».



Міхаіл Гулін. «Бяз назвы». 2011
Mikhail Gulin. «No Title». 2011

Taciana Arcimovich

Galeria Sztuki Współczesnej „Ŭ”
Maj–czerwiec 2010 roku

MIHAIL HULIN
„WYSTAWA RYSUNKU NIEDZIECIĘCEGO”



Artysta wypowiada swoje „słowo”

Als das Kind Kind war,
ging es mit hängenden Armen,
wollte der Bach sei ein Fluß,
der Fluß sei ein Strom,
und diese Pfütze das Meer.

Міхаіл Гулін. «Зыход». 2011
Mikhail Gulin. «Exodus». 2011

Kiedy dziecko było dzieckiem,
chodziło ze spuszczonymi rękoma,
chciało, by źródło stało się strumieniem,
strumień zaś największą rzeką,
a każda kałuża – morzem...

Źródłem inspiracji „Wystawy rysunku NIEdziecięcego”, według słów Mihaila Hulina, była jego mała córeczka. Artysta zrozumiał to, gdy projekt był prawie gotowy. „W naszym duecie z Tonią pojawiła się trzecia osoba, to znaczy pojawił się nowy «temat». Teraz rozumiem, że «Królewny Śnieżki», «syrenki» podpatrzyłem właśnie w zeszycie mojej córki. W innym wypadku nie zwróciłbym na nie uwagi”.

Als das Kind Kind war,
wußte es nicht, daß es Kind war,
alles war ihm beseelt,
und alle Seelen waren eins.

Kiedy dziecko było dzieckiem,
nie wiedziało, że jest dzieckiem,
wszystko dla niego miało duszę,
a wszystko żywe było jednością.

„Rzeczywiście, to dobra wystawa” – komentuje własny projekt Mihail Hulin. Tymczasem, za „miłymi” NIE dziecięcymi rysunkami kryje się twarda, a nawet agresywna wypowiedź, w której brzmi protest przeciwko potworności nowoczesnych mediów, niepokój o świadomość wzrastających lub jeszcze NIE narodzonych dzieci, przyznanie się rodziców do własnej bezradności. Świat dookoła staje się podobny do „komiksu”, którego strony codziennie są wypełniane nowymi postaciami, kolorami, symbolami, niedającymi się już świadomie oswoić. Dlatego artysta prowadzi grę. Pierwszą i świadomą ofiarą tej „gry” czyni sam siebie.

Główną zasadą jest zaprzeczanie. Wykorzystując narzędzia pop-artu, Hulin rzuca wyzwanie „wysokiej” sztuce. Twierdzi: „Rysuję pieniądze”. Ale w efekcie brzmi ogólne przesłanie przeciwko wszystkiemu co „tworzy” pieniądze. „Jaki ze mnie artysta pop-artu? Przecież moje obrazy się nie sprzedają. Więc to nie jest sztuka komercyjna. Mogę sobie pozwolić na stosowanie pop-artu we własnym interesie i dla własnych potrzeb”. Jednak dalej artysta zaczyna sam sobie zaprzeczać: „Oczywiście, chciałbym, żeby moje projekty były kupowane”.

Hulin rozkoszuje się tym, że na razie nie psują go „możliwości” rynku sztuki. Jednocześnie zdaje sobie sprawę z tego, że w innym miejscu jego kariera ukształtowałaby się inaczej, i to powoduje u artysty

„niezadowolenie". „I owszem zająłbym się instalacją oraz art-obiektami. Ale gdzie bym to wystawiał? Gdzie przechowywał? Więc pozostaje «malować»... Zdaję sobie sprawę z tego, że w Chicago, na przykład, mój projekt byłby kupiony następnego dnia. W Mińsku to jest mało prawdopodobne nawet w ciągu pół roku. Ale jestem przygotowany na to".

Hulin kokietuje, ironizuje, ale robi to jak osoba dojrzała, przyjmując odpowiedzialność za każdy rzucony na płótno lub w przestrzeń wyraz. W przypadku „Wystawy rysunku NIE dziecięcego" takim wyrazem staje się wyraz „chuj". Pokonując zahamowania oraz przekraczając granice tabu, przyjęte w otaczającym go środowisku, „chuj" w kontekście tego projektu występuje zarówno jako sposób frustrowania, jak i przedmiot badań, a wreszcie jako pojemna odmowa. Oczywiście że z punktu widzenia fonetyki wyraz ten jest całkowicie nieszkodliwy: brzmi podobnie do słów „chór" lub „żuj". Tymczasem zbyt łatwo przybiera różne znaczenia w zależności od sytuacji i celu, w którym jest stosowany. Oprócz bezpośredniego fizjologicznego znaczenia ma właściwość stawania się koncentratem pewnych emocji, „wytchnieniem" w sytuacjach stresowych lub ekstatycznych (gdy brak już słów, pozostaje tylko ten wyraz lub inne).

Inną cechą tego wyrazu jest jego prowokacyjny wydźwięk. Za wykorzystanie go w miejscach publicznych trzeba być gotowym na poniesienie kary: poczynając od oskarżenia o zakłócanie porządku publicznego, do wydalenia artysty z warsztatu. (Przykładem jest pierwsze Biennale białoruskiej współczesnej twórczości w roku 2009, kiedy to praca Ruslana Vashkevicha Anioł została odrzucona z powodu „zbyt szeroko rozstawionych nóg", a Zawsze w masce... Hulina za „nadmierny kicz").

To w innym, uwiedzionym przez kapitał świecie za „chuj" artysta jest suto wynagradzany. Hulin rozumie „unikatowość" swojego kontekstu. Jednak wydaje się gotowy na to, że widząc „chuj" na ścianie, strażnicy moralności rzucą w niego kamieniem. Przez to „śmiech" twórcy brzmi jeszcze głośniej.

Aktywna obecność wyrazu „chuj" w publicznej przestrzeni jest mianowicie kolejnym tematem dla Hulina. Charakterystyczny dla naszej epoki jest trwający dookoła nieodwracalny proces legalizacji różnego rodzaju tabu. Granice dopuszczalności poszerzają się, akcenty się przesuwają, pojęcia są zastępowane. Białoruski artysta również próbuje „bawić się" wartościami, sprawdza ich jakość i trwałość.

Ekspozycja projektu ma jasno zbudowany układ przestrzenny. (Hulin wyraził podziękowania Sergeyowi Shabokhinowi, z którym projekt był aktywnie dyskutowany). „Wystawę..." otwiera seria „Minimal Sexual", która jest skierowana głównie do „znawców" sztuki, ponieważ do pełnowartościowego odczytu tej serii dzieł sztuki potrzebna jest wiedza z zakresu pewnych malarskich kodów.

W „Minimal Sexual" obiektami „zastąpienia" stają się sztandarowe prace takich autorów, jak: El Lissitzky, Barnett Newman, Damien Hirst. Hulin wykorzystuje obrazy „półbogów" sztuki współczesnej do przeprowadzenia eksperymentu. Warto odwrócić czarny trójkąt do góry nogami bądź ułożyć z wielokolorowych krążków słowo lub na krawędziach koncepcyjnego obrazu napisać prowokujący wyraz. Wtedy nagle znakomite obrazy, tracąc swoją cnotliwość, ukazują zupełnie inny wymiar.

Hulin jest jednak twórcą mainstreamowym, zorientowanym na masowego odbiorcę. Jego prace zawierają kilka poziomów odczytu, więc każdy ma szansę na własne interpretacje. Pomagają również nazwy obrazów. Na przykład nazwy Big Tits lub Natalie Forest spreads her girlfriends that wide licking her clean są wymowne same przez się. Widz może połączyć to, co widzi na obrazie, z nazwą i wtedy „fabuła" staje się zrozumiała.

W taki zatem sposób, stosując techniki sztuki współczesnej, Hulin niby mówi do tej sztuki „chuj ci w dupę". Jest to protest twórcy przeciwko stałym oskarżeniom o naśladownictwo oraz powtarzalność, które ciągle słychać pod adresem artystów białoruskich. „Minimal Sexual" jest wypowiedzią już NIE dziecięcego artysty, który próbuje wzmocnić swoją niezależność w globalnej przestrzeni art-rynku i sztuki.

Kiedy dziecko było dzieckiem,
to dławiło się szpinakiem, grochem, ryżem
i gotowanym kalafiorem,
a teraz zjada to wszystko bez przymusu.
Kiedy dziecko było dzieckiem,
to obudziło się raz w obcym łóżku,
a teraz jest to sprawą zwyczajną,
wiele osób wydawało się być wspaniałymi,
a teraz tacy są to wyjątki,
wyraźnie sobie wyobrażało raj,
teraz tylko sądzi, że on istnieje,
nie wyobrażało sobie pustki,
a teraz jej się boi...

Po „nasyceniu się" pierwszą częścią projektu zwiedzający kieruje się do przejścia, gdzie rozpoczyna się kolejny cykl: „Dziecięca demonologia", który Hulin eksponuje w swoistym środowisku.

Jest to pokój dla dzieci: oryginalnie zdobione drzwi, miejsce na zabawę, gdzie gumowe i plastikowe zwierzaki, niby zaczarowane dźwiękiem fletu niewidzialnego Łowcy Szczurów, tworzą uroczystą procesję, „święty kącik" ze skrupulatnie zawieszonym obrazem, wydzielonym miejscem dla dziecięcej modlitwy z telewizorem. W każdej części tego pokoju artysta organizuje nową „grę", mianowicie pokazując realną wartość obiektu. Nadaje mu nowy „sens", kształtując jego formę zgodnie z jego realną wartością i „sensem". Tak wyglądają demony zamieszkujące głębię podświadomości dziecka. O nich dziecko rzadko wypowiada się na głos bądź w ogóle nie jest świadome ich istnienia.

Ważne jest to, że pierwsza i druga część projektu jest połączona dialogiem. Na filarze, który kończy jedną część i rozpoczyna drugą, artysta umieścił wyrazy ze słownictwa sztuki współczesnej (art, performance, installation) oraz nowej rzeczywistości środków masowego przekazu (fisting, tits, masturbation, anal, lesbilation, sex). Jeden wyraz jakby pociąga następne, tak jakby wypycha „sąsiada", a wszystkie razem stanowią tekst nowej „modlitwy", którą czyta każdy, kto tu wchodzi. Tuż obok za szybą parafraza czaszki Damiena Hirsta, która jest echem poprzedniego projektu, a jednocześnie wzbogaca się o nowy sens w kontekście „Dziecięcej demonologii". W ten sposób jedna część przekształca się w drugą, granica między artystą i dzieckiem, płaszczyzną sztuki i dziecięcym pokojem zanika.

Als das Kind Kind war,
war es die Zeit der folgenden Fragen:
Warum bin ich ich und warum nicht du?
Warum bin ich hier und warum nicht dort?
Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?
Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum?
Ist was ich sehe und höre und rieche
nicht bloß der Schein einer Welt vor der Welt?
Gibt es tatsächlich das Böse und Leute,
die wirklich die Bösen sind?
Wie kann es sein, daß ich, der ich bin,
bevor ich wurde, nicht war,
und daß einmal ich, der ich bin,
nicht mehr der ich bin, sein werde?

Kiedy dziecko było dzieckiem,
był to czas na następujące pytania:
Dlaczego ja to ja, dlaczego nie ty?
Dlaczego tu jestem, dlaczego nie tam?
Kiedy czas się zaczyna i gdzie kończy się niebo?
Czy życie pod słońcem nie jest tylko snem?
I to wszystko, co widzę, słyszę i czuję,
nie jest odbiciem innego świata?
Czy naprawdę istnieje zło oraz ludzie,
którzy są naprawdę źli?
Jak to jest możliwe, że ja, taki jaki jestem,
przed tym jak być nie byłem?
i że pewnego dnia ja, taki jaki jestem,
przestanę być tym, kim jestem dziś?

Artysta „studiuje" bohaterów współczesnych komiksów oraz kreskówek, żeby – wykorzystując dodatkowe wyrazy i przedmioty – tworzyć nowy kontekst dla interpretacji.

Na przykład piękna Śnieżka zachwyca się swoim „wychowankiem", powielonym w różnych kolorowych interpretacjach, Bambim. Ale kiedy otwiera usta, wylatuje z nich „demon". „Idź w chuj stąd!" – Księżniczka próbuje pozbyć się dokuczliwego „dzieciaka".

Artysta nie pomija też „edukacyjnej" funkcji telewizji. Maluje portret amerykańskiego psa, którego spojrzenie jest wlepione w ekran: w jego źrenicach odbija się widok oralnych dorosłych „gier".

Tym sposobem eksploatacja dziecięcej świadomości, manipulacja dziecięcą świadomością jest widoczna. Z kolorów, czułości linii i kształtów wychyla się prawdziwa brzydota, która w tym przypadku wykracza poza estetykę, w ogóle poza sztukę. Są to prawdziwe demony, które w życiu są owijane w kolorowe opakowania, które pachną cukierkami i obiecują dziecku świat niekończącej się zabawy i przyjemności.

„Chuj" jest dominujący i w tej części. „Spogląda" na dziecko z ekranu telewizora, jest pisany na ścianach, wymawiany przez rodziców, którzy biją później dziecko w twarz za niegrzeczny wyraz („przecież chciałem po prostu być podobny do ciebie, tato!").

Hulin jednak akcentuje nie sam wyraz. Głównym problemem w tym przypadku jest to, że z jednej strony tabu na ten wyraz oficjalnie nadal trwa, z drugiej zaś wyraz jest żywotny i nadal aktywny, a za pośrednictwem dorosłych przechodzi na młodszych. Przepaść między rzeczywistym i poprawnym, istnienie „podwójnych standardów" są powodem dziecięcych wątpliwości, utraty wiary w ich „bogów". Kwestionowana jest każda wartość, którą tylko dorosły pokazuje jako punkt odniesienia.

Dziecko zaczyna mówić NIE. Wybiera fisting, tits, masturbation, anal, śmieje się ze śmierci, z kolorowych cukierków układa czaszki, skazuje swoich bohaterów na przepaść lub na czerwony krzyż. A później dziecko samo wyciąga ręce, podaje dłonie i proponuje „ojcu" gwoździe i młotek.

Kiedy dziecko było dzieckiem,
jagody, co padały do jego dłoni, pozostawały jagodami,
i teraz wszystko tak samo,
jego język stawał się szorstki od orzechów włoskich,
i teraz wszystko tak samo,
kiedy weszło na szczyt,
marzyło o innym, wyższym,
i w każdym mieście
tęskniło za jeszcze większym miastem,
i teraz wszystko tak samo,
sięgało po wisienkę na samym wierzchołku drzewa,
bojąc się przy tym spaść,
i tak samo dziś,
siłowało się z nieśmiałością przed obcymi,
i to wszystko tak samo,
ze zniecierpliwieniem oczekiwało na pierwszy śnieg,
i czeka na niego również dziś.

...Sztuka zaprzecza. „NIE" staje się doniosłym dodatkiem, przy pomocy którego artysta zaczyna twierdzić. Frustracja to jedyny sposób na zatrzymanie odbiorcy, którego receptory przestają reagować na piękno. Wykorzystując ironię i cynizm, artysta pierwszy rzuca w siebie kamieniem.

Dlatego że... dlaczego, tato?



Міхаіл Гулін. «Бяз назвы». 2011
Mikhail Gulin. «No Title». 2011

Адам Глобус

БЕЛА-РУСКІЯ ТЫПЫ

#2



А.Р.Ч. «Рака ў горадзе Асла». 2004
A.R.Ch. «River in the City of Oslo». 2004

Курэц

Менскі курэц стаіць на ганку прадуктовай крамы, як Напалеон над спаленай Масквою. Ён пускае дым, як неперaможны казачны цмок. Ён помнік самому сабе.

У цыгарэтным агеньчыку паміргвае й памірае вечнасьць.

Пэўна, у кожным з нас жыве маленечкі курэц, які хацеў бы на беразе возера Мічыган выпаліць з мудрымі індзейцамі люльку міру. Тая люлька ў мяне заўжды зьнітоўвалася з другой сымбалічнай рэччу — сякерай вайны. Люлька сымбалізавала мір, спакой, адпачынак, сяброўства. Яна нібы супрацьстаяла бойцы, гвалту, вайне. У міратворчасьці тытуню можна не сумнявацца, што б там дактары ні казалі пра шкоднасьць паленьня, а міратворнасьць тытунёвага дыму яны ўсё яшчэ не адмянілі.

З усіх менскіх курцоў лепей за ўсіх я ведаю сябе, таму й распавяду крыху пра ўласнае пакурваньне…

Больш за трыццаць гадоў я быў заўзятым курцом. Вопыт вялізны. Цяпер год прамінуў, як кінуў паліць. Некалі я паверыў цесьцю, які сказаў, што надыйдзе час, калі кідаць паліць будзе лёгка, я пачакаў і кінуў, было ня так, каб зусім лёгка, але значна лягчэй за папярэднія няўдалыя спробы пазбаўленьня ад тытунёвай залежнасьці. Таму я магу пра сябе сказаць, што я не зусім эталённы курэц. Праўдзівы курэц ніколі ня кіне курыць тытунь, ён будзе паліць да самага апошняга свайго дня. Нават на той сьвет ён выправіцца з пачкам цыгарэт ды спраўнай запальнічкай у кішэні. Я нават схільны паверыць, што апошнімі словамі заўзятага курыльшчыка люлькі боганатхнёнага Ван Гога былі: «Брат, набі мне люльку, бо рукі мае анямелі, а ўсё яшчэ хочацца пакурыць!»

Аднекуль здалёк я ўсё яшчэ чую голас сваёй бабы Броні: «Курыш? Курыш! Каб на табе поўсьць курэла!» Там, у далёкім дзяцінстве, у нашай маленечкай вёсцы Варакомшчына гучала й такое: «Курыш, курыш, ніяк не накурысься, курэц! Пачакай, яшчэ пакурыш на тым сьвеце, у пекле з чарцямі пакурыш!» У выглядзе тутэйшых курцоў і сапраўды ёсьць нешта пякельнае, цмокаўскае, чортава.

У той Варакомшчыне й пачыналася маё курэньне. З хлопцамі каля начнога вогнішча я пакурваў. А так як мой дзед Ладзімір моцна курыў, дык ніхто ў нашай хаце ня чуў уласна маёй накуранасьці ды пракуранасьці. Дзед курыў, седзячы каля грубкі. Ён адчыняў маленечкія дзьверцы, глядзеў на танчаньні палымяных языкоў і курыў невялічкую папяросу «Север». Тата мой курыў папяросы «Беломорканал». З-за іх я й распачаў дарослае курэньне. Вёз для таты ў падарунак дзесяць пачкаў найлепшага тады ленінградзкага «Беламору». У хлопцаў, аднакурсьнікаў па мастацкай вучэльні, скончыліся папяросы. Мы выпівалі ў цягніку «Ленінград — Брэст». Разам з хлопцамі я выкурыў у вагонным тамбуры папяросу й ап'янеў так, што ня змог улезьці на верхнюю паліцу ў сваім, добра што ў сваім, купэ.

«Не куры! Кінь! Бо так і пракурыш жыцьцё па завугольлях і прыбіральнях!» — казаў мне выкладчык маляваньня Віктар Нямцоў. А праз дваццаць гадоў я пабачыў яго на ганку саюзу мастакоў. Ён курыў. Я ня стаў нагадваць яму пра нашую даўнюю размову. Тады ён быў маім выкладчыкам, тады ён меў права папракнуць мяне за паленьне ў прыбіральні.

Цяпер курцоў перасьледуюць. У Токіё нават на вуліцы забараняецца курэньне. Трэба залазіць у сьмярдзючыя будачкі, каб курнуць. Жах! Добра, што я своечасова кінуў курыць, як і мае найбліжэйшыя таварышы, дарэчы.

Часам мне бачыцца велічны паўночнаамэрыканскі індзеец, які раскурвае міратворную люльку, і тады мне зноўку моцна-моцна хочацца закурыць.

Настаўніца

Нехта скажа на яе — вучылка. Хтосьці — тыча ці тычка. Некаторыя… Чорт зь імі. Я тут буду яе паважаць, шанаваць і называць настаўніцай.

У настаўніцы цяжкая дупа. Раней паэты сьпявалі пра цяжкую жаночую долю, цяпер лірыкі пішуць раманы пра цяжкую жаночую дупу. Жывапісцы са скульптарамі заўжды ўхвалялі гэты важкі элемэнт жаночай паставы, нарэшце й кінэматографісты, а за імі й празаікі ўбачылі важнасьць жаночай дупы. Усе бачаць і ўслаўляюць, а настаўніца перажывае. Яна сядзіць на дыеце й нэрвуецца. Тры дні пасядзіць, а потым зноў накідваецца на выпечку. Булачкі салодкія, з разынкамі, пасыпаныя цукровай пудрай — шчасьце настаўніцы.

На перапынку настаўніца зачыняецца ў сваёй лябаранцкай, грэе гарбату й салодзіць яе. Лыжка цукру. Паўза. Яшчэ лыжка. Настаўніца ведае, што салодкая гарбата шкодная, а яшчэ больш шкодная салодкая гарбата ды зь белай булкаю, поўнай салодкіх разынак. Ну і хай! Ну й нехай расьце дупа! Але шчасьця ў настаўніцы нямашака, калі бяз гэтай праклятай набытай у школьным буфэце булкі жыць, зусім няма шчасьця бяз булачкі.

А як бяз шчасьця? Раней быў муж. Слабенькі мужчынка, п'янтосік, інжынэр-будаўнік. Ты бачыш нашы мікрараёны? Шэрасьценныя, бязтварыя, з крывымі сьцежкамі й злым насельніцтвам на крывых сьцежках? Бачыш? Гэта такія інжынэры-будаўнікі напраектавалі й панабудоўвалі. Панарабілі, жахнуліся, пабачыўшы сваё крывапанаробленае, запілі й пасьпіваліся. Жонкі іх павыганялі. Так і наша настаўніца выгнала свайго кволацелага перагарнадухага бесталаннага інжынэра. Ён вярнуўся да сваёй старэнькай маці й тамака хутка сьпіўся да сьмерці. Ад інжынэра ў настаўніцы застаўся хлопчык. Сьціплы, спакойны й такі ж нікчэмны, як бацька. Настаўніца, няма сумневаў, любіць свайго сына, але шчасьця ў ім ня бачыць. Яна ж не дурніца, яна ж разумее, што хлопец вырасьце й стане такім жа ж пустым месцам, як і ягоныя бацькі. З-за гэтага прадбачаньня настаўніца плача. Калі раптам прачнецца пасярод ночы й падумае пра сваю долю горкую, як непасалоджаная моцная зялёная гарбата, так і зарыдае ў падушку.

З каханкамі ў настаўніцы нічога не атрымалася. Пра каханкаў — гэта вельмі гучна сказана. Насамрэч гэта былі стасункі з адным малапрыгожым вучнем, падобным да заапаркнай жырафы. Настаўніца задумала параспусьнічаць, і аднаго разу яна нават дала сябе паспытаць п'яному вучню. Той сэкс не спадабаўся ні ёй, ні вучню-выпускніку, падобнаму да паўгалоднай жырафы. Яны абое пашкадавалі пра зроблены похапкам, зладжаны стоячы ў лябаранцкай, мітусьлівы да таргатлівы сэкс. Няўдачу настаўніца запісала выключна на свой рахунак. У кепскім сэксе яна абвінавацілa ўласную дупу. Вялікая! Раскормленая! Вісіць! З такой дупай нязручна займацца сэксам. Глупства несусьветнае. Але настаўніца пераканала сама сябе ў слушнасьці свайго глупства.

Як і кожная школьная настаўніца, нашая настаўніца мае артыстычныя здольнасьці. У яе мяккі голас, але яго добра чуваць нават у вялікай аўдыторыі. Апранаецца настаўніца ярка. Любіць чырвонае. Яна любіць чырвонае амаль так, як і салодкае, але салодкае настаўніца любіць больш. У сваіх чырвоных сукенках і пінжаках са спадніцамі яна глядзіцца і выразна, і запамінальна. Вучні яе крыху пабойваюцца. Можа ўдарыць кнігай па галаве. Такое здаралася толькі два разы ў першы год яе працы, але паданьне пра гэтыя ўдары прыжылося ў школьных калідорах і пераказваецца старэйшымі школьнікамі сваім малодшым братам і сёстрам. Б'е! Ды ня можа такога быць! Лупіць падручнікам па башке, чэслова! Так гучыць пераказ пра подзьвіг чырвонапінжачнай настаўніцы. Яна сапраўды ў сваім незабывальным пінжаку падобная да артысткі з тэлесэрыялу. І, як сапраўдная тэатральная артыстка, яна шмат гадоў выконвае адну й тую ж ролю. Гаворыць адны й тыя ж словы пра адны й тыя ж рэчы. Гэтыя словы прыдумала не яна, яна толькі старанна вывучыла свой колішні ўрок і паўтарае й паўтарае яго. Нават усе думкі нашай любімай настаўніцы падумалі, перадумалі й прыдумалі безь яе. Яна артыстка адной-адзінай ролі, ролі настаўніцы.

Мы ўсе нібыта любім сваіх настаўніц. Праўда, мы нават верым у тое, што любім іх шчыра, як любім сваю пасаджаную ў клетку вавёрку. У вялікай клетцы ёсьць барабан, у тым барабане вавёрка можа бегаць. Вавёрка бяжыць, а барабан круціцца, вавёрка бяжыць хутчэй і хутчэй, а барабан круціцца шпарчэй, шпарчэй і шпарчэй. Ты глядзіш на вавёрку й любіш яе. Нельга параўноўваць чалавека з жывёлаю. Дык я й не параўноўваю, я параўноўваю адносіны да чалавека й жывёлы, яны падобныя, але ад гэтага нашай настаўніцы не становіцца лягчэй жыць.

Грантакрад

Грантакрад — гэта вам, малашаноўныя мае назіральнікі ды насіральнікі, не гранталіз і не грантаед, не грантасмок і не грантафоб. Грантакрад — усім грантазалежнікам узор для пераймання. Ён — зорка на полі, высланым выпрашанымі грошыкамі ды атрыманымі траншыкамі.

Толькі пачну я апісаньне зь ніжэйшых чыноў, каб пацыху ўзьняцца й да яго вялікаскоцкасьці грантакрада.

Гранталіз — ён больш за сто баксаў у месяц ніколі не атрымліваў. Кінуць такому сотачку, каб ня ўмёр, а ён і радуецца, і ручку цалуе, якая пакамечаную сотачку падкінула. Правільна робіць, бо не зрабі ён так, не абліжы ручку — і больш не атрымаеш ні сотачкі, ні паўсотачкі й падохнеш разам са сваімі пераканаўньямі пад плотам, што адгароджвае сьвет ад піўзаводу, так і сканаеш, не апахмяліўшыся глытком бурштынавага шумлівага жыцьцесьвяртальнага півасіку. Таму гранталіз і ліжа, і атрымлівае, і апахмяляецца своечасова. А як апахмеліцца, так і пачынае выдаваць сябе за змагара нязломнага, за рэвалюцыянэра непадкупнага, за чалавека-каменя, за байца. Вось такі ён — гранталіз.

Ёсьць сярод гранталізаў і тыя, хто абыходзіцца безь півасіка. Іх ня шмат, і яны хуценька перабіраюцца ў грантаеды.

Грантаед выпрошвае грошы ня толькі на чарку, а й на закуску атрымлівае. Грантаед здатны ўтрымліваць вакол сябе купку гранталізаў. Акром кіраваньня купкаю, ён можа нават імітаваць грамадзкую дзейнасьць: часопіс нейкі выдаваць, сайцік культурапаталагічны абслугоўваць, дакладзікі на канфэрэнцыях пачытваць. Калі гранталізы худыя, зблажэлыя ды зь цёмнымі мяшкамі пад вачыма, то грантаеды зазвычай тоўстыя, пузатыя, з разьдзьмутымі ад усьведамленьня ўласнай важкасьці бліскучымі шчокамі. Грантаед атрымлівае на цэлы нуль больш за гранталіза. Ён штомесяц кладзе сабе ў кішэню штуку баксаў. (Я знарок лічу тут заробкі грантазалежных чалавечкаў у амэрыканскіх далярах, бо ўсе яны атрымліваюць гранты ад вялікага чорнага брата зь белага дому.) Калі ты атрымліваеш у дзесяць разоў болей, не абавязкова разьдзімаць сваю пыхлівасьць, але ж грантаед ня можа стрымацца. Разьдзімаецца й жарэ. Ёсьць і выключэньні. З гэткіх выключэньняў і выходзіць грантасмок.

Асноўная якасьць грантасмока — здатнасьць падпарадкаваць сваёй волі дзясяткі пыхлівых грантаедаў зь іхнімі гістэрычнымі гранталізамі. Грантасмокі кіруюць недзяржаўнымі арганізацыямі, партыйкамі ды таварыствамі. Іх праца зводзіцца да бясконцых размоў і перамоў, цёрак і перацёрак. Грантасмокі лічаць сябе элітаю. Іх, сьвяточна апранутых, з келіхамі шампанскага ў руках, можна пабачыць на амбасадных і гатэльных фуршэтах. З разумным выглядам грантасмокі распавядаюць адзін аднаму пра выхадкі й подзьвігі сваіх васалаў — грантаедаў ды гранталізаў. Але асноўная задача грантасмокаў — знайсьці, сфармаваць, выраздзіць грантакрада. Задача ня зь лёгкіх, бо паміж грантасмокамі й грантакрадам ляжыць прорва. Тут павінен адбывацца якасны скачок — цуд. Грантакрад зацягваецца ў грантасьвет зь іншых асяродкаў, ён зацягваецца да гранталізаў, грантаедаў і грантасмокаў зь дзяржаўных структур. На лобе грантакрада павінна быць таўро дзяржаўнага здрадніка. У недалёкім мінулым ён — дзяржаўны, кар'ерны, пасьпяховы чалавек, які ў нейкі момант парушыў закон і быў злоўлены за парушэньнем. Дробнае парушэньне перарастае, дзякуючы грантасмокам, у вялікую здраду. Грантасмокі падхопліваюць здрадніка й нясуць на руках. Нясуць, каб паказаць на сьвет цэлы. Глядзіце: ён цяпер наш, наш грантазалежны. Грантасмокі пішуць на сьцягах імя грантакрада й абвяшчаюць яго збаўцам ад усіх гаротаў і бядотаў. Структура грантасьвету дафармавалася. Усё выдатна. Усе палічкі запоўнены салдацікамі. Можна пачынаць баявыя дзеяньні з грантафобамі.

Грантакрад абвяшчае вайну грантафобам. Ён крычыць пра вайну да апошняй кроплі крыві. Гарлае пра свабоду й незалежнасьць, пра сьветлае будучае, пра дабрабыт у кожным доме… Ён ілжэ й крадзе грошы. Ён імітуе змаганьне за лепшую долю нашай бацькаўшчыны й крадзе грошы. Ён — фуфло, кардонная дурылка, сцыкун і сярун, які спадзяецца накрасьці грошыкаў ды ўцячы. Ён кажа толькі тое, што яму ўкладаюць у галаў дарадцы, а дарадцы ягоныя — грантасмокі паганыя.

У нейкі момант мне нават робіцца шкада няшчаснага грантакрада. Мне яго шкада, бо дзяржавапысыя грантафобы цкуюць, гоняць і ловяць грантакрада. Яны хапаюць яго й кідаюць за краты. У грантафобаў ёсьць усе падставы, каб трымаць грантакрада за кратамі, але мне яго па-чалавечы шкада.

Adam Globus

BIAŁO-RUSCY FREAK-MANI

#2



А.Р.Ч. «Злачынства й пакараньне». 2004
A.R.Ch. «Crime and Punishment». 2004

Palacz

Miński palacz stoi przy wejściu do sklepu spożywczego niczym Napoleon pod spaloną Moskwą. Wypuszcza dym jako niezwyciężony, bajeczny smok. Jest własnym pomnikiem.

W ogieńku papierosa mruga i ginie wieczność.

Prawdopodobnie w każdym z nas jest taki niewielki palacz, który chciałby na brzegu jeziora Michigan z mądrymi Indianami wypalić fajkę pokoju. Ta fajka zawsze mi się kojarzyła z jeszcze innym symbolem, a mianowicie toporem wojennym. Fajka jest natomiast symbolem pokoju, spokoju, relaksu, przyjaźni. Tak jakby przeciwstawiała siebie rywalizacji, przemocy, walce. Uspokajające działanie tytoniu nie pozostawia żadnych wątpliwości. Lekarze mogą sobie mówić o szkodliwości palenia, ale kojącego działania dymu tytoniowego jeszcze nie odwołali.

Ze wszystkich palaczy w Mińsku najlepiej znam siebie, dlatego więc opowiem o swoim paleniu...

Ponad trzydzieści lat temu byłem zagorzałym palaczem. Doświadczenie mam ogromne. Obecnie minął rok, jak rzuciłem palenie. Kiedyś uwierzyłem teściowi, który powiedział, że przyjdzie czas, kiedy rzucenie palenia będzie łatwe, czekałem więc na ten moment i rzuciłem. Powiedzieć, że było to bardzo proste, nie można, ale poszło znacznie lepiej niż w poprzednich nieudanych próbach pozbycia się nałogu tytoniowego. Zatem nie mogę obecnie powiedzieć, że jestem wzorowym palaczem. Prawdziwy palacz nigdy nie rzuci palenia, będzie palił do ostatnich dni swego życia. Nawet na tamten świat zabierze ze sobą paczkę papierosów i oczywiście zapalniczkę do kieszeni. Jestem nawet skłonny uwierzyć, że ostatnie słowa wypowiedziane przez namiętnego palacza fajek jaśnie natchnionego van Gogha były: „Bracie, nabij mi fajkę, bo ręce mi już zdrętwiały, a zapalić chciałbym jeszcze!".

Gdzieś w oddali jeszcze ciągle słyszę głos swojej babci Broni: „Palisz papierosy? Pal! Oby ci to bokiem wyszło!". Wtedy, gdy byłem dzieckiem, w naszej maleńkiej wsi Varakomshchyna usłyszeć można było i takie powiedzenie: „Palisz papierosy, pal, nie możesz się napalić,

palaczu! Czekaj no, jeszcze na innym świecie, w piekle diabły cię przypalą!". W wyglądzie tutejszych palaczy rzeczywiście jest coś piekielnego, potwornego, diabelskiego.

Na tej wsi Varakomshchynie zaczęło się i moje palenie. Popalałem sobie z chłopakami przy nocnym ognisku. A ponieważ mój dziadek Ladimir dużo palił, nikt w naszym domu nie czuł właśnie ode mnie zapachu tytoniu. Dziadek palił, siedząc przy piecu. Otwierał małe drzwiczki, obserwując taniec płomieni, palił niewielki papieros „Sever" („Północ"). Ojciec mój palił papierosy „Belomor-kanal" („Kanał Białomorski"). To właśnie od nich się zaczęło moje prawdziwe palenie. Wiozłem dla ojca w prezencie dziesięć paczek najlepszych w tym czasie „Belomor-kanalów" z Leningradu. Chłopakom, kolegom z akademii sztuki, skończyły się wtedy papierosy. Piliśmy alkohol w pociągu relacji Leningrad–Brześć. Wypaliłem z chłopakami w przedsionku papierosa i poczułem się tak pijany, że nie dałem rady wspiąć się na swoje górne miejsce w przedziale, dobrze, że w swoim przedziale.

„Przestań palić! Rzuć to! Bo przestoisz całe życie, paląc za rogiem" – tak do mnie mówił mój wykładowca malarstwa Viktor Nemcov. Po dwudziestu latach spotkałem go, stojącego przy wejściu do Związku Malarzy. Palił. Nie przypomniałem mu naszej starej rozmowy. W tamtych czasach był moim wykładowcą, miał prawo robić mi wyrzuty za palenie w toalecie.

W dzisiejszych czasach palacze są prześladowani. W Tokio nawet na ulicy palenie jest zabronione. Musisz wchodzić do śmierdzącej budy, żeby zapalić. Horror! Dobrze, że w dobrym momencie rzuciłem palenie. Moi przyjaciele też.

Czasem widzi mi się majestatyczny Indianin z Ameryki Północnej, palący fajkę pokoju i w tym momencie znów bardzo, tak bardzo chcę zapalić.

Nauczycielka

Ktoś pewnie powie o niej – belfer. Ktoś sorka czy tyczka. Inni… Niech ich diabli wezmą. Będę ją szanował, respektował i nazywał nauczycielką.

Nauczycielka ma ciężką dupę. Przedtem poeci śpiewali o ciężkim kobiecym losie, obecnie zaś lirycy tworzą opowieści o ciężkiej kobiecej dupie. Malarze, rzeźbiarze zawsze gloryfikowali ten istotny element kobiecego ciała, później także filmowcy, następnie też pisarze dostrzegli znaczenie kobiecej dupy. Każdy, patrząc, gloryfikuje, a nauczycielka się martwi. Podejmując kolejne wyrzeczenia, diety, denerwuje się. Trzy dni denerwuje się, ale potem znowu rzuca się na ciasto. Drożdżówki z rodzynkami lukrowane są przecież szczęściem nauczycielki.

Na przerwie nauczycielka zamyka się w swojej kanciapie, robi sobie herbatę, słodzi. Łyżeczkę. Moment. Jeszcze jedna. Nauczycielka wie, że słodka herbata jej szkodzi, a jeszcze bardziej szkodzi słodka herbata z drożdżówką obfitą w słodkie rodzynki. Niech! No, niech ta dupa rośnie! A szczęścia w tym życiu nauczycielki nie za wiele, jeśli nie wyobraża sobie życia bez tej przeklętej drożdżówki ze szkolnej stołówki, skoro to jedyne szczęście ta drożdżóweczka.

A jak bez szczęścia? Wcześniej miała męża. Słabiutki facecik, pantoflarz, inżynier budownictwa. Widziałeś pewnie nasze osiedla? Szarawe, niewyraźne, krzywe chodniki i źli ludzie na krzywych chodnikach? Rozumiesz? To właśnie tacy inżynierowie je projektowali i budowali. Wykonali, przerazili się, gdy zobaczyli swoje krzywowykonawstwo, zaczęli pić i wpadli w alkoholizm. Nasza nauczycielka kopnęła zatem swego słabego ciałem, wiecznie skacowanego, nieutalentowanego inżyniera. Powrócił do swej starej matki i pił tam już do śmierci. Z inżynierem miała nauczycielka synka. Skromny, cichy i bezwartościowy jak ojciec. Nauczycielka niewątpliwie kochała swego chłopczyka, dużo szczęścia z tego jednak nie miała. Nie jest przecież głupia, rozumie, że chłopak wyrośnie i zostanie nic nieznaczącym elementem, podobnie jak jego rodzice. Z powodu takiej perspektywy nauczycielka płacze. Gdy nagle budzi się w środku nocy i myśli o swym przykrym losie, jak niesłodzona mocna zielona herbata, zaczyna płakać do poduszki.

Kochanków nauczycielka prawie nie miała. Kochankowie to za dużo powiedziane. Tak naprawdę były to stosunki z mało przystojnym uczniem, podobnym do żyrafy z ogrodu zoologicznego. W pewnym momencie nauczycielka postanowiła się zabawić i zdecydowała się na pijanego ucznia. Seks ten nie smakował ani jej, ani uczniowi, podobnemu do na wpół zagłodzonej żyrafy. Oboje odżałowali ten seks w pośpiechu, na stojąco w kanciapie. Przyczyny niepowodzenia nauczycielka upatrywała wyłącznie po swojej stronie. W słabym seksie obwiniła własną dupę. Ogromna! Przekarmiona! Wisząca! Z taką dupą niezręcznie jest uprawiać seks. Głupota niewypowiedziana. Ale nauczycielka przekonała siebie do słuszności swojej głupoty.

Jak każda nauczycielka, również nasza miała zdolności artystyczne. Jej delikatny głos mógł być wyraźnie słyszalny nawet w dużej sali. Ubierała się jaskrawo. Lubiła kolor czerwony. Uwielbiała czerwień prawie tak samo jak słodycze, jednak słodycze nauczycielka lubiła bardziej. W czerwonych sukienkach i garsonkach jej wizerunek był jaskrawy i niezapomniany. Uczniowie jej się bali. Twierdzono, że może trafić książką w głowę. To się stało tylko ze dwa razy podczas pierwszego roku jej pracy w szkole, ale legenda o tym pozostała i krążyła po korytarzach szkoły opowiadana przez starszych uczniów młodszym. Bije! Nie może to być prawda! Bije podręcznikiem po głowie, naprawdę! Tak brzmi ten przekaz o wyczynach naszej czerwonej pani nauczycielki. W tej swojej czerwieni wygląda jak prawdziwa serialowa aktorka. I jak prawdziwa aktorka teatru przez wiele lat wykonuje swoją tę samą jedyną rolę. Ciągle powtarza te same słowa i wypowiedzi. To nie ona je wymyśliła, tylko kiedyś skrupulatnie nauczyła się swoich konspektów i powtarza, powtarza. Nawet wszystkie myśli naszej kochanej nauczycielki były pomyślane i przemyślane bez jej udziału. Jest aktorką jednej jedynej roli, roli nauczycielki.

Niby wszyscy kochamy naszych nauczycieli. Tak naprawdę wierzymy nawet, że szczerze, tak jak kochamy swoją wiewiórkę trzymaną w klatce. W dużej klatce ma bęben, w tym bębnie wiewiórka może pobiegać. Wiewiórka biegnie, a bęben obraca się coraz szybciej i szybciej. Obserwujesz wiewiórkę i lubisz ją. Nie można porównywać ludzi do zwierząt. Lecz ja nie porównuję, porównuję tylko stosunek do człowieka i do zwierzątka; są podobne, z tego powodu jednak nasza nauczycielka nie ma lżejszego życia.



А.Р.Ч. «Дом імя сабачага вясельля». 2004
A.R.Ch. «A House of Dog's wedding». 2004

Гутарыла Стася Русецкая



Ільля Чарапко-Самахвалаў: «Мы ня група маніфэстантаў. А гурт «Жывых недарэчнасьцяў»

Беларускія журналісты называюць Ільлю Чарапко-Самахвалава, лідэра музычных праектаў «Касіяпэя» й «Пятля Прыхільнасьці», «лірычным героем» і «ўнікумам беларускай альтэрнатыўнай музыкі». Але, як зазначаецца ў расейскім часопісе «Rolling Stones», «калі «Касіяпэя» — праект тэатралізаваны, дзе на канцэртах музыкі апранаюцца ў дзіўныя гарнітуры й сьпяваюць сюррэалістычныя тэксты пад сынтыпопавыя падкладкі, то «Пятля», наадварот, грае рок-музыку — нэрвовую, драйвавую й вельмі пэрсанальную… Адчайныя песьні Чарапко-Самахвалава прымушаюць успомніць, хутчэй, пра другую хвалю сыбірскага панку й рускі рок-андэргraўнд 90-х…». Сёлета Ільля ўжо другі раз быў намінаваны на вядомую прэмію ў галіне альтэрнатыўнай музыкі «Стэпавы воўк» — гэта, паводле словаў ейнага заснавальніка Арцемія Троіцкага, «адзіная расейская прэмія, якая арыентаваная найперш на інавацыйнасьць і талент».

— Ільля, ты ўжо другі раз намінуесься на «Стэпавага воўка». У 2009-м з «Касіяпэяй» патрапіў у шорт-сьпіс як «Адкрыцьцё году». Сёлета ўжо зь «Пятлёй Прыхільнасьці» апынуўся ў намінацыі «Словы». Наколькі важныя для цябе такія ўзнагароды?

— Сказаць, што я не надаю гэтаму значэньня, было б няпраўдай. Вядома, мне прыемна. Але я ня думаю, што гэта нейкім чынам штосьці зьменіць у маім жыцьці. Нават калі, не давядзі сьвет, мне гэтую прэмію ўручаць. Хаця шанцы вельмі невялікія, як мне здаецца, калі ты ў кампаніі дзяўчынак зь «Лемандэй», Міхася Фенічава, Яўгена Алехіна, якія цалкам заслугоўваюць такую прэмію. Але трапіць у гэтую кампанію мне прыемна.

— Чаму «не давядзі сьвет»?

— Тады давядзецца ехаць, яшчэ й за свой кошт… Ды й наогул, я там быў ужо аднойчы, ня так гэта й весела. Гук быў дрэнны. Але, магчыма, гэта быў першы блін, які камяком. І, папраўдзе, я саромеюся вялікай колькасьці людзей. Ну, выйду — і што скажу?

— Прасьпяваеш.

— Паводле рэгляманту магу толькі вершы прачытаць. Давядзецца чытаць, а я ня ўмею.

— Па прафэсіі ты актор. Тэатар зьявіўся ў тваім жыцьці выпадкова, ці гэта быў сьвядомы выбар?

— Гэтая «старажытная» гісторыя ўпіраецца каранямі ў мой глыбокі падлеткавы ўзрост. З 11 гадоў я пачаў хадзіць у салігорскую тэатральную студыю «Вітамін Д». Сыграў там шмат галоўных роляў, і ўсе мне прадказвалі вялікую тэатральную будучыню. Сам я сябе ў тэатры ня бачыў. Але, калі прыйшоў момант «зьнікнуць» з гораду, давялося зрабіць выбар менавіта ў гэтым кірунку. Я разумеў, што ў Лінгвістычны інстытут, напрыклад, мяне ня возьмуць, у БДУ таксама. Там трэба ведаць такія дысцыпліны, якія я ня тое што ня ведаю, а для мяне гэта проста гіерогліфы з выспы Пасха. Калі я сьпісваў у школе, напрыклад, альгебру, у мяне нават не было ўпэўненасьці, што сьпісваю дакладна, бо нічога не разумеў. Таму з такім запасам ведаў, натуральна, ні пра якія ўступныя іспыты ў сур'ёзныя навучальныя ўстановы не магло быць і гаворкі. У мяне заставаўся адзін шлях — ісьці ў гуманітарным кірунку. А ў Акадэмію мастацтваў трэба было здаваць толькі спэцыялізацыю й іспыты па беларускай ці расейскай мове й літаратуры на выбар. Але ў Акадэмію я таксама не патрапіў, таму давялося паступаць у Інстытут культуры.

— Адразу трапіў «на службу» ў Маладзёвы тэатар?

— У 1998 годзе, калі вучыўся на трэцім курсе, мастацкі кіраўнік нашага курсу Рыгор Баравік павёў нас у Маладзёвы тэатар на прагляд. Чымсьці я там спадабаўся, і мяне ўзялі. Дарэчы, менавіта ў Маладзёвым тэатры я пазнаёміўся з Аляксандрам Лібэрзонам, які да майго прыходу працаваў там гукарэжысэрам. Саша ўжо тады, у 2000 годзе, быў вядомым у Менску музыкам, удзельнікам калісьці нашумелага

калектыву «Расьпілаваў і выкінуў». На той момант у яго быў гурт «Каратэ». «Чуў, ты нядрэнна сьпяваеш. Чаму б табе не дапамагчы мне?» — прапанаваў Лібэрзон. Я дапамог. Пасьля гэтага ў яго зьявілася ідэя запісаць шэраг кампазыцыяў. Мы сумесна склалі некалькі тэкстаў. Я зноў прасьпяваў. Атрымалася добра. Усім спадабалася. Мы вырашылі працягваць. Назьбіралася песень на альбом. Паколькі трэба было гэта падаваць пад нейкім «соўсам», мы назваліся «Касіяпэй» і выпусьцілі дыск.

— Тэатралізаваны праект «Касіяпэя» запамінаецца найперш ярка выяўленым візуальным стылем. Як паўстала ідэя такіх бясконцых пераапрананьняў-мэтамарфозаў?

— Складана выконваць усё, што мы прыдумалі, ад уласнага імя. Для гэтага трэба выдумаць нейкіх пэрсанажаў.

— Але гэта асаблівыя, дзіўныя пэрсанажы…

— Так, але і музыка ў нас дзіўная. Адбыўся б нейкі візуальны дысананс, калі б мы выходзілі на пляцоўку ў звычайным адзеньні й выконвалі дзіўную музыку.

— Але чаму менавіта такая «недарэчнасьць»?

— «Недарэчнасьць» у чым?

— У вобразах. Першае, што кідаецца ў вочы: сталыя здаровыя звычайныя мужыкі апранаюць на сябе нейкае пярэстае недарэчнае адзеньне… Чаму, напрыклад, ня строгія гарнітуры й размалёваныя твары ці аголеныя тулавы зь якімі-небудзь малюначкамі?

— Напэўна, ёсьць такая патрэба. Але, вядома, мы не наўмысна гэта робім. Людзі мы недарэчныя, вось і ўсё.

— Хто зьяўляецца аўтарам дзіўнай музыкі «Касіяпэі»? Ці быў першапачатковы арыентыр на кагосьці?

— За музыку адказвае Лібэрзон, а ён чалавек мэляманскага складу, і на той момант, ды й цяпер, быў моднікам і вельмі ганарыўся гэтым статусам. Ён вырашыў зрабіць музыку ў духу модных на той момант кірункаў: лоў-фай, электроніка. А потым усё гэта перарадзілася ў напалову гітарную музыку. У мяне ёсьць гітара, ён папрасіў сыграць. Я зайграў, ён сказаў, што гэта добра, і мы гэта так і пакінулі.

— Гэта значыць, «Касіяпэя» — модны гурт?

— Тады, на пачатку 2000-х, ён быў вельмі модны, як мне здаецца.

— А зараз?

— Зараз гэта гурт, які сам задае стыль.

— Як падзяляеце абавязкі ў гурце?

— Тэксты пішам мы з Сашам Лібэрзонам. Ён прыносіць нейкую музычную нарыхтоўку, мы разам «узважваем» на дваіх, потым думаем, як пад гэта можна прасьпяваць, потым — пра што мы будзем сьпяваць. І так — пяцелька-кручочак, пяцелька-кручочак — песьня гатовая.

Ньютон, Ньютон, брось свое яблоко,
Галилей, Галилей, ничего не вертится,
Скажи Циолковскому, что небо квадратное.
А как там Джордано? Все еще теплится?
Один плюс один будет два,
Два плюс один будет три —
Так в арифметике.
Один плюс один в арифметике,
Два плюс один в арифметике,
А в жизни бывает иначе.
Архимед, помолчите без «эврики»,
Ломоносов, поближе к Архангельску,
Менделеев и Фрейд, хватит спать,
Миклухо-Маклай, надо помнить о Куке,
А Куку надо было о доме думать,
Павлов, Павлов, собаки нужны для охоты.
Люди, поближе к природе,
Люди, побольше лирики.
Птицы летают красиво, а не по законам физики.
Один плюс один будет два,
Два плюс один будет три —
Так в арифметике.
Один плюс один в арифметике,
Два плюс один в арифметике,
А в жизни бывает иначе.

(«Касіяпэя» — «Адзін плюс адзін»)

— Што зьяўляецца імпульсам для тваёй паэзіі?

— Пары алькагольныя — што ж яшчэ?

— Гэта значыць, сэнсу няма?

— Ёсьць. Як жа няма? Досыць багата розных сэнсаў. Мы ж пішам ад імя не аднаго героя, але шматлікіх і розных. Хай яны й недарэчныя, але з глыбокім унутраным жыцьцём.

— У тэкстах прысутнічае вельмі шмат «космасу», «жывуць іншаплянэцяне»…

— Ну ня так ужо й шмат, адсоткаў дваццаць. А калі гаварыць пра іншаплянэцянаў, калісьці мы самі былі іншаплянэцянамі. Цяпер у нас досыць вялікі «мадэльны шэраг» уласных гарнітураў рознай тэматыкі: Каток, Козьлік, Пчолка Мая, Азьвярэлае Зло, напрыклад, ці Прынц і Жабракі. Пагадзіцеся, гэта ўсё з космасам ня вельмі зьвязана.

— Куды ў пэрспэктыве можа рухацца ваш «мадэльны шэраг»?

— Гэта як паспрабаваць разьлічыць траекторыю вельмі п'янага чалавека: што зь ім адбудзецца ў наступныя пяць хвілін — невядома. Таму, што будзе з намі далей, мы самі ня ведаем.

— Пакуль вы проста атрымліваеце асалоду?

— Так, калі можна гэтак выказацца, атрымліваем асалоду… Але зразумела, што мы не праводзім увесь свой час у стане экстазу ад саміх сябе. Часам атрымліваем асалоду, часам палохаемся. Пакуль нам добра.

— Ці ёсьць тэмы, пра якія вы б ніколі не прасьпявалі?

— Не, такіх тэмаў няма. Калі на нейкую тэму мы яшчэ ня склалі песьню, значыцца, проста рукі не дайшлі. Калі-небудзь абавязкова дойдуць.

— «Абмежаваньня» сваёй фантазіі быць ня можа?

— Напэўна, ёсьць нейкія тэмы, якіх бы мы не жадалі чапаць. Ува ўсякім разе, шчыра. Палітыка, напрыклад. Справа не ў самой палітыцы. Ёсьць тон апавяданьня, які мы ня можам сабе дазволіць. Калі гэта будзе пра палітыку, то, напрыклад, прыдумаем песьню пра Дартэ Вэйдэра, які стаў прэзыдэнтам якой-небудзь заняпалай плянэты… Мы ня група маніфэстантаў, а гурт «жывых недарэчнасьцяў». Таму мы ўхіляемся ад злабадзённых палітычных лёзунгаў.

— Але ці не ўзьнікае часам жаданьня адрэагаваць менавіта на актуальныя падзеі?

— Як чалавек я, вядома, магу рэагаваць. Але як аўтар — хутчэй, не. Часта я сам не кірую гэтым працэсам. Гэта імпрэза несьвядомага, а ня нейкі загадзя прадуманы творчы акт.

— Расейскія музычныя крытыкі высока ацэньваюць творчасьць «Касіяпэі» й «Пятлі Прыхільнасьці». Якую ролю для цябе адыгрываюць такія крытычныя водгукі? Напрыклад, вызначэньне «сыбірскі панк» пра «Пятлю Прыхільнасьці» трапляе ў сутнасьць таго, што ты робіш?

— Я ня ведаю, і ў прынцыпе гэта наогул не мая справа — разумець, што я раблю. Я не канцэптуаліст і не выконваю нейкіх задачаў плянэтарнага ўзроўню. Я ведаю, што, напрыклад, маскоўскія журналісты Аляксандар Гарбачоў, Ільля Зінін лічаць «Пятлю Прыхільнасьці» расейскім рокам, якім ён павінен быў бы быць насамрэч, каб не насіць на сабе ганебнага таўра музыкі «трэцяга гатунку». Але гэта іхныя меркаваньні. Мы ж проста робім тое, што найперш падабаецца нам.

— А вызначэньне цябе як «лірычнага героя»?

— Ну, гэта хтосьці ўжо цераз меру ўзяў. Проста яны мяне асабіста ня ведаюць.

— Ты ня згодны быць «лірычным героем»?

— Я пра сябе занадта шмат ведаю, каб пагадзіцца. Можа, і лірычны, але вызначаная дыстанцыя паміж мною й маім лірычным героем ёсьць. Гэта ня выдуманы пэрсанаж, але і не зусім адпаведны сапраўднаму мне.

— З абодвума гуртамі ты шмат гастралюеш. Адрозьніваецца беларускі глядач, напрыклад, ад расейскага?

— Беларускі глядач да нас ужо прызвычаіўся. Мы абрасьлі ўласнай суполкай. Таму нас заўсёды вельмі цёпла прымаюць. Ёсьць людзі, якія ходзяць на канцэрты ўвесь час. Яны ведаюць усе песьні, гучна падпяваюць. А часам прыедзеш у горад, дзе цябе толкам ня ведаюць, — там, зразумела, канцэрты больш стрымана адбываюцца. Але бывае й такое: адразу пускаюцца ў скокі. Гэта залежыць не ад мэнтальнасьці, а ад падрыхтаванасьці слухача.

— Дзе «гатовыя» больш?

— Вядома, тут. Найперш па колькасьці. Мы часта граем у закусачнай «Графіці». Апошнія тры канцэрты прайшлі проста на аншлягах: клуб ня змог зьмясьціць усіх ахвотнікаў. А бываюць канцэрты, як, напрыклад, нядаўна ў Краснадары, калі прыйшлі толькі 30 чалавек. Але арганізатары мерапрыемства засталіся задаволеныя, таму што для Краснадару, як мы дазналіся, гэта вельмі нават нядрэнна, асабліва для гурта, што прыехаў першы раз. І, верагодна, калі мы прыедзем яшчэ раз, то народу будзе нашмат больш.

— Ці сумяшчаюцца для цябе «Касіяпэя» й «Пятля Прыхільнасьці»?

— У «Пятлі» іншая сытуацыя: там у гарнітурчыку не паскачаш. Гэта два розныя гурты, якія, хаця й нарадзіліся прыкладна ў адзін часавы адрэзак, у пачатку 2000-х, але маюць зусім незалежныя адзін ад аднаго фарматы. «Пятля Прыхільнасьці» — не працяг «Касіяпэі», а «Касіяпэя» — не інсайд-праект «Пятлі Прыхільнасьці».

— Калі «Касіяпэя» — гэта «жывая недарэчнасьць», то «Пятля Прыхільнасьці»…

— …гэта чалавек — кніга скаргаў.

Так прекрасна жизнь,
Как хочется жить,
Жалко,
Как жаль, что я не Метерлинк,
Как жаль, что я не Спайдермен,
Хочу обратно в ракушку,
Жалко,
Как жаль, что я не Метерлинк,
Как жаль, что я не Спайдермен,
Хочу обратно в ракушку,
Хочу обратно в ракушку,
Хочу обратно в ракушку,

Да.
Здравствуй, болото, здравствуй, болото,
Жирная тина,
Хуй кто спасет нас,
Ни Джонсон, ни Гувер,
Сами виноваты.
Как полезен сон,
Как хочется спать,
Жалко,
Как жаль, что я не Кьеркегор,
Как жаль, что я не Бабочкин,
Хочу обратно в ракушку,
Жалко,
Как жаль, что я не Кьеркегор,
Как жаль, что я не Бабочкин,
Хочу обратно в ракушку,
Хочу обратно в ракушку,
Хочу обратно в ракушку,
Да.
Хуй кто спасет нас,
Ни Джонсон, ни Гувер,
Сами виноваты.

(«Пятля Прыхільнасьці» — «Назад у ракавінку»)

— Што зьяўляецца крыніцай лірыкі для «Пятлі Прыхільнасьці»? У выпадку з «Касіяпэяй» гэта пары алькаголю…

— Ну і тут пары алькаголю. Толькі часам ты выпіў — і табе добра. А часам дрэнна. Калі добра — гэта «Касіяпэя», калі дрэнна — «Пятля Прыхільнасьці»…

— Напэўна, гурт «Касіяпэя» гатовы да неадэкватнай рэакцыі з боку гледачоў. Зразумела, імідж і тэксты могуць справакаваць. Але ці здаралася нешта, што сапраўды было нечаканасьцю нават для вас?

— Аднойчы такое здарылася ў Маскве, у клюбе «Гогаль». Гэта такая ўстанова, куды, пакуль няма канцэрту, можа зазірнуць кожны ахвотнік. Падчас саўнд-чэку мы сьпявалі песьню пра Мікі Маўса. Ужо заканчвалі, як раптам чую: паралельна са мной хтосьці моцна лаецца такім гучным злым голасам. Мы спыняемся й бачым: на парозе стаіць пажылая жанчына й мацюкаецца, кляне нас за тое, што мы сьпяваем песьню пра Мікі Маўса. «Што вы прагінаецеся? Мікі Маўс гэты ваш! Цьфу! Казлы!» Яна аказалася сапраўднай патрыёткай, таму песьня пра Мікі Маўса для яе была невыносная. Яе, вядома, вывелі, а мы працягнулі сваю песьню пра Мікі Маўса.

— Як спраўляесься зь «невыноснай лёгкасьцю быцьця»?

— З дапамогаю сяброў, блізкіх, вядомая рэч. Імкнуся не падпускаць да сябе лішніх людзей, па магчымасьці не ўступаць ні ў якія зносіны зь дзяржавай.

— Ці лічыш ты, што твая кар'ера музыкі атрымалася?

— Посьпех — гэта адносны панятак. Многія людзі мяне лаюць за тое, што я мала варушуся. Рабі я больш — больш займайся мэнэджмэнтам, прасоўваньнем свайго «прадукту» на рынак — усе мае справы маглі б складацца больш пасьпяхова. Але мне здаецца, я з такімі рэчамі ня зладжуся, ува ўсякім разе, сам-адзін. Але наогул я цалкам задаволены, таму што гэта значна больш за тое, на што я разьлічваў з самага пачатку.

— Што сёньня цябе можа зьдзівіць: у музыцы, у чалавеку, на вуліцы?

— Зьдзівіць? Ня ведаю. Можа замілаваць, уразіць, але гэта не зусім тое зьдзіўленьне. Чалавек можа мне вельмі моцна, амаль да закаханасьці, спадабацца. А зьдзіўленьне… Калі я ўбачу, як чалавек пералятае з дрэва на дрэва на вышыні мэтраў 50, я, напэўна, зьдзіўлюся. Ці калі ўбачу чалавека зь дзьвюма галовамі, таксама зьдзіўлюся — спачатку спалохаюся, а потым зьдзіўлюся… А сур'ёзна — калі аднойчы я сустрэну сапраўднага генія, не лякальнага маштабу, а чалавека, які быў бы ў стане перакуліць існы парадак рэчаў, тады, напэўна, зьдзіўлюся, як гэта я побач апынуўся. Але гэта тое ж самае, што пералятаць з дрэва на дрэва.

— Ня верыш?

— У НЛА, у іншапланэцянаў, у сьнежнага чалавека веру…

— Паспрабуем паставіць патасную кропку. Як ты думаеш, што выратуе гэты сьвет?

— Тунгускі мэтэарыт… Ну ўсё, так?

Rozmawiała Stasiya Rusieckaya

Ilya Charapko-Samokhvalov: Nie jesteśmy zespołem demonstrantyw. Raczej zespołem „istniejących absurdyw"

Ilyę Charapko-Samokhvalova, lidera projektów muzycznych Cassiopeia oraz Petlya Pristrastiya, dziennikarze białoruscy określają „bohaterem lirycznym" i „fenomenem białoruskiej muzyki alternatywnej". Cassiopeia jest projektem teatralnym. Realizując go, muzycy, ubrani w dziwne stroje, śpiewają surrealistyczne teksty z podkładem w stylu synth pop. „Pętla – przeciwnie –prezentuje muzykę rockową – nerwową, rytmiczną i bardzo osobistą... Desperackie utwory Charapko-Samokhvalova przypominają raczej drugą falę punku na Syberii oraz rosyjskiego rock undergroundu z lat 90." (rosyjski magazyn „Rolling Stone"). W tym roku Ilya po raz drugi został nominowany do znanej w Rosji nagrody w dziedzinie muzyki alternatywnej Wilk Stepowy (Steppenwolf). Według jej pomysłodawcy, Artemia Trajeckiego, „jest to jedyna w Rosji nagroda przyznawana głównie za innowacyjność oraz talent".

- Ilya, jesteś już po raz drugi nominowany do nagrody Wilka Stepowego. W 2009 roku Cassiopeia została nominowana do short listy w kategorii Odkrycie Roku. W tym roku Pętla Lojalności otrzymała nominację w kategorii Tekst. Jak ważne są dla Ciebie tego typu wyróżnienia?

Ilya Charapko-Samokhvalov: Gdybym powiedział, że nie przywiązuję żadnej wagi do tego, byłoby to nieprawdą. Ale nie sądzę, że to coś zmieni w moim życiu. Oczywiście, że jestem zadowolony. Nawet jeśli, nie daj Boże, otrzymam tę nagrodę. Chociaż, moim zdaniem, szanse są bardzo małe, biorąc pod uwagę to, że jestem w towarzystwie dziewcząt z „Lemandey", Michasia Fenichava, Yaugena Alekhina, którzy naprawdę zasługują na tę nagrodę. Jednak sam fakt, że znalazłem się w takim towarzystwie, jest dla mnie miły.

- Dlaczego nie daj Boże?

I.Ch.-S.: Ponieważ musiałbym tam pojechać, na dodatek na własny koszt... W ogóle byłem tam już raz, nie jest to takie zabawne. Nagłośnienie było słabe. Może jednak były to pierwsze koty za płoty. Tak naprawdę wstydzę się tak dużej liczby ludzi. Wyjdę i powiem, że niby co...?

- Zaśpiewasz.

I.Ch.-S.: Według regulaminu mogę tylko recytować wiersze. Będę musiał recytować, a tego nie potrafię.

- Z zawodu jesteś aktorem. Czy teatr zaistniał w Twoim życiu przypadkowo, czy była to świadoma decyzja?

I.Ch.-S.: Ta „prastara" historia korzeniami sięga czasów, gdy byłem nastolatkiem. Od jedenastego roku życia uczęszczałem do studium teatralnego Vitamin D w Soligorsku. Zagrałem tam wiele pierwszoplanowych ról, wszyscy przepowiadali mi wielką przyszłość teatralną. Sam siebie nigdy nie widziałem w roli aktora. Gdy natomiast przyszedł moment „zniknięcia" z miasta, musiałem dokonać wyboru. Rozumiałem, że na Uniwersytet Lingwistyczny się nie dostanę, także na Uniwersytet Białoruski w Mińsku. Ponieważ wymogiem było opanowanie takich dyscyplin, jakich nie tyle że nie znam, ile są dla mnie czarną magią z Wysp Wielkanocnych. Gdy ściągałem na matmie w szkole, nie miałem pojęcia, czy to, co ściągam, jest dobre, nic nie rozumiałem i mogłem spokojnie ściągać z błędami. Dlatego wiedziałem, że z takim

przygotowaniem nie mogę nawet porywać się na jakiekolwiek egzaminy wstępne na poważne uczelnie. Pozostała mi jedyna droga – podążania w kierunku humanistycznym. Na Akademię Sztuk Pięknych trzeba było zdawać egzaminy z danej specjalizacji oraz język rosyjski lub białoruski, według uznania. Lecz na Akademię również się nie dostałem, musiałem więc zdawać na Akademię Kultury.

S.R.: ***Czy od razu trafiłeś na scenę Teatru Młodzieży?***
I.Ch.-S.: W roku 1998, gdy byłem studentem trzeciego roku, opiekun naszego roku, Rygor Baravik, zaprowadził nas na przegląd do Teatru Młodzieży. Jakimś cudem zwróciłem na siebie uwagę i dostałem się tam. Właśnie w Teatrze Młodzieży spotkałem Aleksandra Liberzona, który w tym czasie był reżyserem dźwięku. Sasha już w 2000 roku był znanym w Mińsku muzykiem, członkiem niegdyś głośnego zespołu „Raspilawau i wykinu". W momencie naszego spotkania prowadził zespół Karate. „Słyszałem, że nieźle śpiewasz. Czy nie miałbyś chęci na współpracę?" – zaproponował Liberzon. Zgodziłem się. Miał kilka pomysłów nagrania paru utworów. Razem napisaliśmy kilka tekstów. Znów zaśpiewałem. Wyszło nieźle. Wszystkim się podobało. Postanowiliśmy kontynuować. Nagromadziło się wystarczająco dużo utworów na płytę. Ponieważ wypadało temu nadać jakąś formę, nazwaliśmy się Cassiopeia i wydaliśmy płytę.

- Projekt teatralny Cassiopeia odznacza się przede wszystkim wyraźnym stylem wizualizacji. Skąd pomysł tych niezliczonych wariacji przeobrażeń?
I.Ch.-S.: Trudno było osobiście realizować wszystko, co wymyśliliśmy. W tym celu należało wymyślić kilka nowych postaci.

- Są to jednak wyjątkowe, „pokręcone" postacie…
I.Ch.-S.: To prawda, muzykę jednak też wykonujemy pokręconą. Byłby to rodzaj wizualnego rozdźwięku, gdybyśmy wychodzili na scenę w zwykłym stroju i grali pokręconą muzykę.

- Skąd jednak tego typu „absurd"?
I.Ch.-S.: „Absurd" w czym?

- W postaciach. Pierwsze, co zwraca uwagę – zrównoważeni, zdrowi, zwykli faceci zakładają jakieś kolorowe absurdalne stroje… Dlaczego na przykład nie eleganckie garnitury i umalowane twarze lub ogolone klaty z tatuażami?
I.Ch.-S.: Myślę, że mamy taką potrzebę. Oczywiście nie robimy tego z wyrachowania. Po prostu jesteśmy pokręceni.

- Kto jest kompozytorem „pokręconej" muzyki dla Cassiopei? Czy od początku byliście nastawieni na konkretnych odbiorców?
I.Ch.-S.: Za muzykę jest odpowiedzialny Liberzon. To on jest melomanem. W tamtym czasach, obecnie zresztą też, był wytwornisiem, bardzo dumnym z tego faktu. Postanowił więc stworzyć muzykę w modnym w tamtych czasach stylu lo-fi, el-muzyki. Następnie wszystko to przekształciło się w muzykę w połowie gitarową. Mam gitarę, więc poprosił mnie o zagranie. Zagrałem, powiedział, że jest dobrze, więc tak zostało.

- Czy to oznacza, że Cassiopeia jest zespołem na topie?
I.Ch.-S.: W tamtych czasach, na początku obecnego stulecia, była bardzo na topie, tak mi się wydaje.

- A obecnie?
I.Ch.-S.: Obecnie to zespół, który sam określa swój kierunek.

- Jaki jest podział obowiązków w zespole?
I.Ch.-S.: Słowa tworzymy wspólnie z Sashą Liberzonem. Przynosi jakiś wstępny zarys, razem kombinujemy, zastanawiamy się, w jaki sposób da się do tego śpiewać, następnie – o czym będziemy śpiewać. Tym sposobem krok po kroku powstaje utwór.

- Co jest bodźcem Twojej twórczości?
I.Ch.-S.: Promile alkoholowe, cóż by innego?

- Czy to oznacza, że nie ma ona żadnego sensu?
I.Ch.-S.: Ma. Jak to nie ma? Ma dość wieloznaczny sens. Wypowiadamy się w imieniu nie jednego bohatera, lecz licznych i różnorodnych. Nawet jeśli są to postaci absurdalne, posiadają głębokie wnętrze.

- Teksty zawierają ogrom „kosmosu", obecni są też „przybysze z innych planet"…
I.Ch.-S.: No, skądże znowu, nie taki ogrom, może ze dwadzieścia procent. Jeżeli wspomnieliśmy przybyszy, należy zaznaczyć, że kiedyś również byliśmy przybyszami. Obecnie posiadamy dość rozbudowaną kolekcję osobistych strojów odnoszących się do różnych tematów: Lodowisko, Koziołek, Pszczółka Maja, Zezwierzęcone Zło, na przykład, czy Książę i Żebracy. Zgodzi się Pani, że wszystko to z kosmosem nie ma za wiele wspólnego.

- W jakim kierunku będzie się rozwijać kolekcja Cassiopei?
I.Ch.-S.: To tak jakby próbować określić drogę powrotną do domu człowieka bardzo pijanego – nie wiadomo, w jakim momencie zawróci i dokąd pójdzie. My również nie wiemy, co będzie z nami.

- Jak dotychczas po prostu jesteście „rozanieleni błogością"?
I.Ch.-S.: To prawda, jeśli to można tak określić: „rozanieleni błogością"… Oczywisty jest jednak fakt, że nie tylko spędzamy czas na wzajemnym ekscytowaniu się. Czasem jesteśmy rozanieleni, czasem wystraszeni. Na razie jest nam dobrze.

- Czy są tematy, których nigdy byście nie poruszyli w swoich tekstach?
I.Ch.-S.: Nie ma takich tematów. Jeśli nie mamy jeszcze piosenki na ten temat, oznacza to, że jeszcze do niego nie sięgnęliśmy. Kiedyś jednak to zrobimy.

- Czyli „granice" własnej wyobraźni nie istnieją?
I.Ch.-S.: Z pewnością są pewne tematy, których wolelibyśmy nie poruszać. Zresztą szczerze. Polityka na przykład. I nie chodzi o samą politykę. Istnieje sposób wypowiedzi, na który nie możemy sobie pozwolić. Jeśli będzie to polityka, to na przykład wymyślimy utwór o Darte Vaderze, który został prezydentem jakiejś zapomnianej planety... Nie jesteśmy zespołem demonstrantów, raczej zespołem „istniejących absurdów". Dlatego nie możemy prezentować haseł politycznych dotyczących aktualnych sytuacji.

- Czy nie macie czasem chęci zareagować właśnie na aktualną sytuację?
I.Ch.-S.: Jako osoba oczywiście że mogę reagować. Jako autor raczej nie. Często to wcale nie ja kieruję tym twórczym procesem. To improwizacja nieświadomości, a nie z góry określony twórczy wyczyn.

- Rosyjscy krytycy muzyczni wysoko oceniają twórczość zespołów Cassiopeia Petlya Pristrastiya. Jaką rolę według Ciebie odgrywają takie głosy krytyków? Na przykład, czy określenie „sybirski punk" („punk z Syberii"), użyte w stosunku do Petlya Pristrastiya, trafia w sedno tego, co robisz?
I.Ch.-S.: Nie wiem i w zasadzie nie moją sprawą jest zrozumienie tego, co robię. Nie jestem specjalistą od teorii, nie mam globalnych intencji. Wiem, że na przykład dziennikarze w Moskwie, Alexander Gorbaczow, Ilya Zinin, zaliczają grupę Petlya Pristrastiya do rosyjskiego rocka. W zasadzie powinno tak być, gdyby projekt ten nie miał skandalicznego piętna „muzyki trzeciego gatunku". Jest to jednak ich zdanie. Po prostu robimy to, co przede wszystkim lubimy robić.

- A co sądzisz na temat określenia Ciebie jako „bohatera lirycznego"?
I.Ch.-S.: No, myślę, że ktoś mocno przesadził. Po prostu nie znają mnie osobiście.

- Nie zgadzasz się na bycie „bohaterem lirycznym"?
I.Ch.-S.: Zbyt dużo wiem na swój temat, żebym mógł się zgodzić. Być może nawet jestem liryczny, jednak między mną i bohaterem lirycznym istnieje dystans. Nie jest to określenie całkiem przesadzone, jednak niezupełnie trafnie mnie charakteryzuje.

- Zarówno z jednym, jak i z drugim zespołem podróżujesz z licznymi koncertami. Czy białoruski widz różni się od rosyjskiego?
I.Ch.-S.: Widz białoruski już się do nas przyzwyczaił. Doroślismy do posiadania własnej społeczności. Z tego powodu zawsze mamy ciepłe przyjęcie. Są osoby, które bardzo często przychodzą na koncerty. Znają wszystkie teksty, głośno śpiewają z nami. Czasami przyjeżdżasz do miasta, gdzie nie jesteś dobrze znany, więc to oczywiste, że koncerty w takich miejscach są spokojniejsze. Zdarza się jednak, że publiczność od razu żywo reaguje. To zależy nawet nie od mentalności, bardziej od przygotowania słuchacza.

- Gdzie jest bardziej „przygotowany"?
I.Ch.-S.: Oczywiście że tutaj. Przede wszystkim liczebnie. Często gramy w knajpie Graffiti. Ostatnie trzy koncerty poszły po prostu „śpiewająco": klub nie mógł pomieścić wszystkich chętnych. Zdarzają się jednak koncerty, na przykład niedawno w Krasnodarze, kiedy przychodzi tylko trzydzieści osób. Pomimo to organizatorzy imprezy byli zadowoleni, ponieważ jak na to miasto to całkiem nieźle, szczególnie jeśli chodzi o zespół, który przyjechał tam po raz pierwszy. I prawdopodobnie, gdy przyjedziemy po raz kolejny, osób będzie znacznie więcej.

- Czy mógłbyś połączyć zespoły Cassiopeia i Petlya Pristrastiya?
I.Ch.-S.: Petlya to inna sprawa – tu nie da się poskakać w dziwnym stroju. Są to zupełnie inne zespoły, które, pomimo że powstały niemalże w tym samym czasie, bo na początku tego wieku, mają całkiem odrębne koncepcje. Petlya Pristrastiya nie jest kontynuacją Cassiopei, a Cassiopeia nie jest częścią tego drugiego.

- Jeżeli Cassiopeia to „istniejący absurd", to Petlya Pristrastiya to…
I.Ch.-S.: …To człowiek – księga lamentacji.

- Co jest źródłem natchnienia dla Petlya Pristrastiya? W przypadku Cassiopei są to promile alkoholu…
I.Ch.-S.: Tu też promile. Tylko że czasami wypijesz i jest ci dobrze, a czasami źle. Kiedy jest dobrze, wtedy Cassiopeia, gdy źle – Petlya Pristrastiya…

- Z pewnością zespół Cassiopeia jest przygotowany na nieadekwatną reakcję widza. To jasne, wizerunek i teksty mogą sprowokować. Czy zdarzyło się coś, co było prawdziwym zaskoczeniem nawet dla Was?
I.Ch.-S.: Pewnego razu zdarzyło się coś takiego w Moskwie, w klubie „Gogal". Jest to miejsce, gdzie zanim rozpocznie się koncert, może zajrzeć tu każdy. W trakcie próby nagłośnienia śpiewaliśmy utwór o Myszce Mickey. Już kończyliśmy, gdy nagle słyszę, że obok mnie ktoś strasznie przeklina, tak głośno, z taką złością. Przerwaliśmy i rozglądamy się – na progu stoi starsza kobieta i przeklina nas, ponieważ śpiewamy piosenkę o Myszce Mickey. „Po co się tak wysilacie? Mickey Mouse, ten wasz! Fuj! K…, kretyni!" To była prawdziwa patriotka, dlatego piosenka o Mickey była dla niej nie do zniesienia. Oczywiście została wyprowadzona i kontynuowaliśmy próbę.

- Jak sobie radzisz z „nieznośną lekkością bytu"?
I.Ch.-S.: Dzięki przyjaciołom, bliskim – to zrozumiałe. Staram się nie dopuścić do siebie przypadkowych ludzi, jeśli to możliwe, nie wchodzę w żadne relacje z państwem.

- Czy uważasz, że Twoją karierę muzyczną wieńczy sukces?
I.Ch.-S.: Sukces jest pojęciem względnym. Wiele osób krytykuje mnie za to, że mało się „kręcę". Gdybym bardziej zajął się projektem, sposobem zarządzania, promocją „produktu" na rynku – wszystko mogłoby przynosić jeszcze większy sukces. Myślę jednak, że nie zgrałbym się z tym wszystkim, szczególnie w pojedynkę. Ogólnie jednak jestem zadowolony, ponieważ jest to o wiele więcej, niż spodziewałem się na początku.

- Co dziś Cię zaskakuje – w muzyce, w człowieku, na ulicy?
I.Ch.-S.: Zaskakuje? Nie wiem. Może rozkochać, zachwycić, lecz jest to niezupełnie zaskoczenie. Człowiek może bardzo mi się spodobać, prawie do stanu zakochania. A zaskoczenie… Gdybym zobaczył człowieka, który przelatuje z drzewa na drzewo na wysokości 50 metrów, na pewno byłbym zaskoczony. Lub gdybym spotkał człowieka o dwóch głowach, też byłbym zaskoczony, najpierw przestraszony, następnie zaskoczony... Ale na poważnie. Gdy pewnego dnia spotkam prawdziwego geniusza, nie na skalę lokalną, lecz człowieka, który będzie w stanie obalić obecny stan rzeczy, z pewnością będę zaskoczony – jakim cudem go spotkałem. Jest to jednak tak samo prawdopodobne, jak latać z drzewa na drzewo.

- Nie wierzysz?
I.Ch.-S.: W UFO, kosmitów, yeti wierzę…

- Zakończmy pompatyczną kropką nad „i". Jak sądzisz, ten świat uratuje…
I.Ch.-S.: Meteoryt tunguski… Czy jeszcze coś?

Артур Клінаў

Калі рухацца ад Праспэкту ўбок, на поўнач альбо на поўдзень, да пэўнай мяжы, за якою сканчаецца тое, што мае дачыненьне да Гораду Сонца, тым больш заўважнай робіцца зьмена характару дэкарацыяў. Калідоры багацьця пачынаюць паступова рассыпацца на аскепкі. Плоскія, але ўсё адно цэльныя дэкарацыі фрагмэнтуюцца. Палацы-сьцены паступова ператвараюцца ў Палацы-вокны. Будынкі ўжо не ствараюць ілюзіі Палацаў, а толькі сымбалічна пазначаюць іх. З усяго багацьця на будове застаецца проста адзнака, кляймо, якое павінна маніфэставаць, што перад намі ня звыклы будынак, але менавіта Палац. Такім кляймом могуць быць некалькі багата апраўленых вокнаў, партал альбо проста некалькі пілястраў, што зьмяшчаюцца на неатынкаванай сьцяне, часам у самых неспадзяваных месцах будынку.

Жоўты Горад паступова ператвараецца ў шэры: шэрым робіцца колер цэглы ягоных сьценаў. Узьнікае адчуваньне, што аўтар, які стварыў гэты твор, зрабіў добрую прамалёўку цэнтру кампазыцыі, але ўскрайкі палатна пакінуў у выглядзе эскізу, дзе паклаў экспрэсіўныя мазкі толькі ў тых нечаканых месцах, якія яму падказала стыхія ўласнай падсьвядомасьці.

Пампэзныя калідоры багацьця пачынаюць згасаць, рабіцца ўсё меней аб'ёмнымі, болей пляскімі, меней празьмернымі, болей сьціплымі і, нарэшце, убогімі. Замест цудоўных Палацаў-сьценаў застаюцца пустыя цагляныя скрыні будынкаў з правільнымі геамэтрычнымі шэрагамі аднолькавых цёмных вокнаў, тры альбо два зь якіх, звычайна тых, што выходзяць на вуліцу, захоўваюць багацьце дэкору, што іх абрамляе. Гэтыя дзіўныя Палацы-вокны катэгарычна заяўляюць гледачу пра сваё высокае паходжаньне, патрабуюць піетэту ў дачыненьні да сябе, прытым што праўда ўжо ня тоіцца з таго боку Палацаў, але відавочная адразу тут. Яна глядзіць на вас з суседняга акна, не таго, што хаваецца ў прыпалацавым парку, а таго, што не саромеецца дэманстраваць сваю галізну тут, проста на вуліцы.

Ствараецца адчуваньне нейкай фантасмагорыі, вялізарнай дэкарацыі, зробленай кімсьці да дзіўнага спэктаклю. Рэальнасьць падменьваецца сцэнаграфіяй, але сцэнаграфія-сьценаграфія распускаецца ў рэальнасьці. Горад Палацаў растае на вачах, згасае, заціхае. Чым далей вы адыходзіце ад яго цэнтру, тым больш ён сыходзіць у шэрае цаглянае сутоньне. Часамі яшчэ можна напаткаць невялікія ўсплёскі: самотны Палац-сьцяну, некім забытую вазу, рэшткі скульптуры ў парку ці даўгую ляпную агароджу з качанамі гіпсавай капусты, але рэальнасьць няўмольная. Горад робіцца ўсё больш і больш ілюзорны, ён зьнікае...



Фрагменты з раману Артура Клінава
«Малая падарожная кніжка па Горадзе Сонца»

Artur Klinau, Fragmenty z powieści
«Przewodnik po Mieście Słońca»
Przełożyła Małgorzata Buchalik
WYDAWNICTWO CZARNE. Wołowiec 2008

Артур Клінаў. «Вежы Гораду Сонца». 2003
Artur Klinau. «The Towers of the SunCity of Dreams». 2003

Jeśli skręcimy z Prospektu na północ lub na południe, dojdziemy do granicy Miasta Słońca i zauważymy wyraźną zmianę scenografii. Przepyszne korytarze stopniowo rozsypują się na kawałki. Płaskie, ale dotąd wciąż całe dekoracje pękają. Pałace-ściany powoli ewoluują w Pałace-okna. Budynki nie tworzą już iluzji Pałaców, ale jedynie je symbolizują. Pozostaje na nich tylko pieczęć, detal sygnalizujący, że mamy przed sobą nie zwykły budynek, ale Pałac. Często jest to kilka bogato oprawionych okien, portal albo po prostu parę pilastrów, przylepionych do nieotynkowanej ściany, czasami w najmniej spodziewanych miejscach fasady.

Żółte Miasto stopniowo zmienia się w Miasto szare; szare stają się cegły jego murów. Można odnieść wrażenie, że autor tego dzieła porządnie dopracował środek kompozycji, ale skraj płótna potraktował po macoszemu, zostawiając na nim goły szkic, przecięty tu i owdzie ekspresyjnym maźnięciem, rzuconym beztrosko w miejsce, które akurat wskazał mu kaprys podświadomości.

Pompatyczne korytarze bogactwa gasną, zwężają się, spłaszczają, tracą rozmach i przepych, w końcu zaś całkiem ubożeją. Miejsce pięknych Pałaców-ścian zajmują puste ceglane kubiki bloków z równymi rzędami identycznych ciemnych okien; zaledwie dwa czy trzy rzędy tych, które wychodzą na ulicę, obramowane są jeszcze jakimiś zdobieniami. Ułomne Pałace-okna nachalnie informują widza, że wywodzą się z lepszych sfer; żądają podziwu i szacunku, ale zza topornych ścian wyziera już naga prawda, w centrum ukryta pod tynkami Pałaców. Prawda ta patrzy na widza z sąsiedniego okna, nie z tamtych w podwórkowym parku, ale z tego tutaj, które nie wstydzi się już pokazać nago na środku ulicy.

Mamy więc fantasmagorię, gigantyczną dekorację dziwnego spektaklu. Scenografię zamiast rzeczywistości, ale scenografię powoli zlewającą się z rzeczywistością. Miasto Pałaców topnieje w oczach, gaśnie, wyparowuje. Im dalej od centrum, tym gęstszy szary, ceglany zmierzch. Czasami zdarzają się jeszcze pojedyncze błyski: stojący samotnie Pałac-ściana, zapomniana waza, zniszczona rzeźba w parku albo długi zdobiony mur z główkami gipsowej kapusty, ale rzeczywistość jest nieubłagana. Miasto staje się coraz bardziej iluzoryczne i w końcu znika.



Аляксей Жданаў. «Досьвітак». 1990
Aliaksej Zhdanau. «Early Morning». 1990

АДВЕЧНАЕ Ў ВОКАМГНЕННЫМ: СТРАТЭГІІ БЕЛАРУСКАГА СТРЫТ-АРТУ



Андрэй Бусел. З праекту «Aeternus et momentum»
Andrew Busel. From the project «Aeternus et momentum»

Сёлета з 23 чэрвеня па 22 ліпеня ў галерэі сучаснага мастацтва «Ў» быў рэалізаваны праект «Aeternus et momentum». У ягоных межах прайшлі выстава беларускага мастака, прадстаўніка стрыт-арту Андрэя Бусла, дыскусія пра гэты кірунак у культуры й экспэрымэнтальны музычны канцэрт.

У аснове канцэпцыі «Aeternus et momentum» палягаюць некалькі ідэяў. Першая — гэта прыўнясеньне новых сэнсаў у сучасную прастору гораду й ягоную паўсядзённасьць шляхам мастацкае практыкі стрыт-арту. Другая ідэя датычыцца стварэньня новых канатацыяў і інтэрпрэтацыяў агульнапрызнаных шэдэўраў эпохі Рэнэсансу, сьціраньня межаў паміж высокім і вулічным мастацтвам. Трэцяя ідэя — прыцягненьне ўвагі да менскага стрыт-арту й уключэньне яго ў гандлёвае абарачэньне айчыннага культурнага рынку.

Спачатку хацелася б распавесьці пра тэхніку, якую скарыстоўваў мастак. Ягоныя працы, выкананыя ў тэхніцы «cut-out», уяўляюць сабою раздрукаваныя на паперы прынты, некаторыя зь якіх прайшлі папярэднюю камп'ютарную апрацоўку. Затым прынт наклейваецца на выбраную мастаком сьцяну й дапрацоўваецца. Андрэй Бусел дадаткова стварае з паперы й даклейвае складкі на адзеньні, выводзячы такім чынам выяву з аднае плоскасьці ў прастору, вонкі. Такім чынам постаць набывае аб'ём і ўспрымаецца трохмерна, як скульптура. Выкарыстаньне балёнаў і фарбы дазваляе мастаку злучыць прасторы сьцяны й непасрэдна самога памяшканьня. Паводле словаў Андрэя Бусла, у кожнай працы даводзілася зьвяртацца да розных сродкаў: дзесьці — балён, дзесьці трэба было «састарыць» прынт і трохі яго абарваць, дзесьці — дамаляваць. У выніку творы Андрэя ўяўляюць сабою ашаламляльныя вобразы клясычных шэдэўраў, якія нібыта выступаюць скрозь сьцены, як здані ці старажытныя фрэскі. На жаль, падобныя прынты недаўгавечныя. Калі праца разьмешчаная ў будынку, яе максымальны «век» — 2 месяцы, а калі звонку — яшчэ меней.

Для мастакоў стрыт-арту характэрныя распрацоўка й выкарыстаньне свайго ўнікальнага «лягатыпу». У інтэрпрэтацыі Андрэя Бусла такім «лягатыпам» высокага й адвечнага мастацтва ў сьвядомасьці чалавека ёсьць Рэнэсанс. Выкананьне твораў у закінутых, напаўразбураных будынках гораду, якія зьяўляюцца месцамі часовага

жыхарства бяздомных людзей, яшчэ болей узмацняе проціпастаўленьне вечнага й вокамгненнага (aeternus et momentum), высокага й вулічнага мастацтва. Злучэньне ўрбаністычных пабудоваў, тыпавых спальных раёнаў узростам трохі болей за 70 гадоў з шэдэўрамі Рэнэсансу прыводзіць да ўзьнікненьня новых канатацыяў твораў агульнапрызнаных майстроў сусьветнага мастацтва й спрыяе альтэрнатыўнаму ўспрыняцьцю гораду Менску.

Рашэньне пра дэманстрацыю працаў у фармаце фатаграфіяў было абумоўленае, па-першае, немагчымасьцю ажыцьцяўленьня легітымнае выставы ў разбураным будынку. Па-другое, экспазыцыя стрыт-арту ў прасторы галерэі за мяжою ўжо даўно ёсьць звыклаю й распаўсюджанаю практыкай. Пераважна выстаўляецца фота- ці відэадакумэнтацыя, альбо мастакі пераносяць свае праекты на сьцены галерэі (у гэтым выпадку прастора для экспазыцыі патрабуецца вельмі вялікая) ці на палатно.

Творы ж мастака стрыт-арту Андрэя Бусла дэманстраваліся ў выглядзе вялікіх фатаграфіяў (зьнятых на прцягу двух гадоў), раздрукаваных на палатне й нацягнутых на падрамнікі. Прастора галерэі, паводле сьведчаньняў ейных супрацоўнікаў, ніколі не зазнавала такіх зьменаў. Выстаўнае поле было падзеленае на дзьве залі й пафарбаванае ў цёмна-шэры й белы колеры. У першай залі выкарыстоўвалася верхняе асьвятленьне, а ў другой — лякальныя падсьветкі для кожнае працы (гэтая заля давала магчымасьць уявіць тыя месцы, дзе выконваліся творы мастака: сутарэньні, закінутыя й напаўразбураныя будынкі й сьцены з падцёкамі й абсыпаным тынкам).

Асобна хацелася б адзначыць сумесны канцэрт, у якім удзельнічалі музыка-электроншчык і выканаўцы клясычных твораў. Пад уражаньнем ад працаў Андрэя яны пайшлі на музычны экспэрымэнт. Па сутнасьці, іхны праект — гэта сынтэз музычнае клясыкі й шумаў гораду, традыцыйных інструмэнтаў і сучасных тэхнічных сродкаў.

Для Менску й для Беларусі наогул праект «Aeternus et momentum» стаўся важнаю падзеяй. На адкрыцьцё выставы прыйшла вялікая колькасьць людзей. Гэта былі ня толькі заўсёднікі галерэі, зьявіліся й «новыя твары» — прадстаўнікі субкультуры стрыт-арту. Апошнія дастаткова актыўна адрэагавалі на выставу. Некаторыя зь іх прысутнічалі на дыскусіі, дзе ўздымаліся пытаньні пра спосабы экспазыцыі стрыт-арту ў галерэі, пра тое, ці варта гэта рабіць увогуле, абмяркоўвалася, што такое стрыт-арт і што ён мае на мэце, як гэты кірунак трансфармаваўся на працягу 20 гадоў і як пашыраюцца ягоныя лексыка й эстэтычная выразнасьць.

У межах круглага стала найбольш цікавым было пытаньне пра ўзаемадзеяньне гледача й мастака стрыт-арту. Выказвалася думка, што глядач стрыт-арту — гэта асаблівы чалавек, якому не патрабуюцца ні прастора галерэі, ні мапа, дзе пазначанае месцазнаходжаньне працаў стрыт-арту (такое практыкуецца ў Лёндане). Паводле гэтага меркаваньня, аматары стрыт-арту ёсьць пэўнаю прывілеяванаю аўдыторыяй, пашыраць якую з дапамогаю галерэйных выставаў ужо ня мае сэнсу. Варта адзначыць, што элемэнт нечаканасьці, які звычайна прысутнічае пры сустрэчы гледача з творам стрыт-арту, страчваецца, калі такая праца перамешчаная ў галерэю. Псыхалягічны настрой чалавека, які ідзе на выставу вулічнага мастацтва ці падарожнічае па горадзе з гідам па стрыт-арце, нівэлюе гэты эфэкт неспадзяванкі. З гэткім пунктам гледжаньня складана не пагадзіцца.

Аднак было выказанае й іншае меркаваньне, згодна зь якім перамяшчэньне твораў стрыт-арту ня толькі пазбаўляе гледача элемэнту нечаканасьці, але і ўносіць дадатковыя нюансы. Азнаямленьне з новымі актуальнымі практыкамі мастацтва, зь іншым спосабам бачаньня гарадзкое прасторы, а таксама пашырэньне аўдыторы вулічнага мастацтва — усё гэта, як лічаць многія ўдзельнікі круглага стала, ёсьць цалкам адэкватнаю й сучаснаю стратэгіяй арт-рынку.

Варта адзначыць яшчэ адну вельмі важную тэму, што абмяркоўвалася падчас дыскусіі. Гэта праблема захаваньня аўтэнтычнасьці аўтара й ягоных працаў у фармаце галерэйных выставаў ці зь іхным зьяўленьнем на арт-рынку. Ці можна лічыць мастака аўтэнтычным, калі ягоныя творы выстаўляюцца ў галерэі й прадаюцца? Ці ня страчвае ён пры гэтым жаданьне выказвацца ў прасторы гораду? Ці магчыма захаваць балянс паміж рыначнымі стратэгіямі, што існуюць у сьвеце мастацтва, і інтэнцыямі творцы?

Безумоўна, стратэгіі рынку ўплываюць на ўсё нашае жыцьцё, уключаючы й артыстычную прастору. І, як паказвае сусьветная гісторыя, практычна ўсе зьявы суб- і контркультуры раней ці пазьней станавіліся мэйнстрымам. Заклапочанасьць гледачоў і крытыкаў у гэтым выпадку апраўданая, бо складана спрагназаваць, якім чынам зьменіцца творчасьць мастака, калі ягоныя працы патрапяць у рыначнае тавараабарачэньне. Таму меркаваньне, што стрыт-арт, безумоўна, загіне, як толькі стане камэрцыйным (з нэгатыўным сэнсавым адценьнем), наўпрост ператворыцца ў «папсу», — гэта ўсяго толькі заканамерная й лягічная асьцярога, якая тычыцца абсалютна ўсіх сфэраў мастацтва. Не «загінуць» і захаваць сябе ў эпоху камэрцыялізацыі ў сучасным сьвеце ёсьць задачаю «нумар адзін». І гэта датычыцца ня толькі стрыт-арту, а ўсіх мастакоў увогуле, якія першапачаткова не імкнуліся быць рынчна пасьпяховымі.

Яшчэ адно пытаньне, закранутае ў межах круглага стала, — гэта супольнасьць мастакоў стрыт-арту. Ці ёсьць яна ў Менску й Беларусі? Ці патрабуецца ейнае існаваньне на айчынным арт-полі? Можна канстатаваць, што заўсёды будуць прыхільнікі «артадаксальнага» стрыт-арту — тыя, хто ня хоча быць бачным, выяўленым, хто засьцерагае традыцыю гэтага кірунку субкультуры ад чужародных уплываў, хто ня згодны адкрыць значэньне сваіх «лягатыпаў» і вобразаў недасьведчаным людзям. Гэта правамоцная пазыцыя, вартая павагі. Але, з другога боку, заўсёды будуць мастакі, якія хочуць пашырыць эстэтычныя сродкі, прастору, аўдыторыю, — тыя, хто жадае выйсьці за межы «традыцыі».

У нашай краіне й канкрэтна ў Менску не існуе цэнтралізаванага аб'яднаньня мастакоў стрыт-арту. Гэта, хутчэй, разасобленыя групы, сувязі паміж якімі дастаткова слабыя. У пэўнай ступені выстава садзейнічала таму, што прадстаўнікі розных групаў «выявілі» адно аднаго, палепшылася іхная камунікацыя. Напрыклад, высьветлілася, што ў некалькіх гарадах Беларусі існуюць самадрукаваныя выданьні стрыт-арту. На працягу экспазыцыі мастакі абменьваліся тэлефонамі, інфармацыяй, размаўлялі пра тое, дзе й якія «сьцены» ёсьць у Менску ці ў іншым горадзе, выказваліся прапановы зрабіць штосьці супольнае й г. д.

Сёньня стрыт-арт у Беларусі — ня надта актыўны субкультурны кірунак, кепска вядомы на арт-сцэне, дагэтуль дастаткова закрыты. Мастакі лічаць за лепшае ня моцна ўмешвацца ў гарадзкую прастору й сьветаўспрыняцьце месьцічаў. Іхныя творы часьцей за ўсё аддаленыя ад публічных месцаў і цэнтральных вуліцаў, выстаўляюцца не ў галерэях, а ў інтэрнэце. І тут хочацца ўзгадаць словы Сяргея Шабохіна, які, разважаючы пра стратэгіі сучаснага беларускага мастака, заклікае да пераходу ад арт-партызаншчыны да арт-актывізму.



Андрэй Бусел. З праекту «Aeternus et momentum»
Andrew Busel. From the project «Aeternus et momentum»

ODWIECZNE W PRZEMIJAJĄCYM: STRATEGIE BIAŁORUSKIEGO STREET ARTU



OXA COROBOSS

W tym roku w dniach od 23 czerwca do 22 lipca w Galerii Sztuki Współczesnej „Ŭ" realizowany był projekt „Aeternus et momentum". W ramach projektu odbyła się prezentacja białoruskiego artysty, przedstawiciela street artu, Andreya Busla, a także dyskusja na temat tego kierunku oraz eksperymentalny koncert muzyczny.

U podstaw koncepcji „Aeternus et momentum" leży kilka kwestii. Po pierwsze to przeniesienie nowych idei do współczesnej przestrzeni miasta oraz do jego codzienności drogą artystycznej praktyki street artu. Druga kwestia dotyczy stworzenia nowych konotacji i interpretacji powszechnie uznanych arcydzieł epoki renesansu, zacierania granic pomiędzy wybitnymi dziełami a sztuką uliczną. Trzecia kwestia to przyciągnięcie uwagi do mińskiego street artu oraz włączenie go do rodzimego rynku artystycznego jako towaru.

Na początku chciałoby się wspomnieć o technice stosowanej przez artystę. Jego prace, wykonane w technice cut-out, przedstawiają papierowe wydruki komputerowe, niektóre z nich przeszły wstępne opracowanie na komputerze. Następnie wydruk nakleja się na ścianie i ostatecznie wykańcza się prace. Andrey Busel dodatkowo wykonuje z papieru i dokleja skrawki ubrania, nadając w ten sposób swojemu dziełu dodatkowy wymiar. Dzieło tym samym nabiera objętości i jest odbierane trójwymiarowo – jak rzeźba. Wykorzystanie balonów oraz farb pozwala artyście połączyć przestrzeń ściany bezpośrednio z samym wnętrzem. Według samego Busla, w każdej pracy należy korzystać z różnych środków: czasem jest to balon, czasem postarzenie wydruku, a nawet jego zniszczenie, czasem domalowanie. W rezultacie prace Andreya przedstawiają oszałamiające wrażenie obrazów klasycznych mistrzów, które jakby „wychodzą" ze ściany niczym starożytne polichromie. Niestety, tego typu prace nie są długowieczne. Jeżeli dzieło jest wykonane wewnątrz budynku, jego maksymalna żywotność to dwa miesiące, jeśli na zewnątrz – nawet mniej.

Prace artystów street artu charakteryzują się swoistą metodyką oraz wykorzystaniem unikalnego stylu. Według Andreya Busla takim stylem klasycznej i odwiecznej sztuki w świadomości człowieka jest renesans. Wykonywanie prac w porzuconych, na wpół zniszczonych budynkach, które są tymczasowym miejscem zamieszkania bezdomnych, jeszcze bardziej wzmacnia przekaz konfrontacji odwiecznego i przemijającego (aeternus et momentum), sztuki klasycznej i ulicznej. Połączenie w tym samym miejscu zabudowy urbanistycznej, osiedli typowych budynków mieszkalnych mających już nieco ponad siedemdziesiąt lat z arcydziełami renesansu prowadzi do tworzenia nowych konotacji powszechnie uznanych artystów światowej sztuki. Tworzy alternatywne postrzeganie Mińska.

Decyzja o prezentacji prac w postaci fotografii była spowodowana, po pierwsze, niemożnością zorganizowania oficjalnego zwiedzania w prawie wyburzonym budynku, po drugie, tym że za granicą ekspozycje street artu w galeriach już dawno są rozpowszechnioną praktyką. Przeważnie jest to foto- i wideodokumentacja lub przeniesienie przez artystów własnych dzieł na ściany galerii (w tym przypadku wymagana jest bardzo duża przestrzeń ekspozycyjna), także jako obrazów.

Dzieła artysty Andreya Busla były prezentowane w postaci dużych zdjęć (robionych w ciągu dwóch lat), wydrukowanych na płótnie i naciągniętych na ramy. Wnętrze galerii, według opinii pracowników, nigdy nie było tak odmienione. Pomieszczenie wystawy zostało podzielone na dwie sale oraz pomalowane na kolory ciemnoszary i biały. W pierwszej sali wykorzystano górne oświetlenie, a w drugiej – miejscowe podświetlenie każdej pracy (sala ta pozwala „przenieść się" do tych miejsc, gdzie były wykonane prace artysty: suteryn, porzuconych i na wpół zniszczonych budynków z zagrzybionymi ścianami z obsypującym się tynkiem).

Osobno należałoby wspomnieć o wspólnym koncercie, w którym udział wzięli el-muzyk i wykonawca utworów klasycznych. Będąc pod wrażeniem prac Andreya, odważyli się na muzyczny eksperyment. Właściwie ich projekt to synteza muzycznej klasyki oraz dźwięków miasta, instrumentów tradycyjnych i współczesnych instrumentów elektronicznych.

Dla Mińska oraz dla Białorusi, ogólnie rzecz biorąc, projekt „Aeternus et momentum" był ważnym wydarzeniem. Po pierwsze, na otwarcie wystawy przybyło sporo ludzi. Byli to nie tylko stali bywalcy galerii, ale i nowe twarze, przedstawiciele subkultury street artu. Projekt przyciągnął również uwagę ministra kultury Białorusi Pawła Łatuszki, który osobiście zwiedził wystawę.

Przedstawiciele kultury street artu z zainteresowaniem przyjęli wystawę. Niektórzy brali udział w dyskusji, gdzie podnoszone były kwestie sposobów prezentacji sztuki street artu w galerii, zastanawiano się, czy ma ona w ogóle jakąś wartość, co to jest street art oraz jakie są jego cele, jak ten kierunek transformował się w ciągu dwudziestu lat i jak wzbogaca się jego wymowa oraz estetyka.

Podczas obrad okrągłego stołu najbardziej ciekawe było pytanie o wzajemne oddziaływanie widza i artysty street artu na siebie. Ujawniła się kwestia, że odbiorca street artu to osoba szczególna, która nie potrzebuje przestrzeni galerii ani zaznaczonych punktów na mapie z dziełami street artu (jest to praktykowane w Londynie). Zgodnie z tą tezą zwolennicy street artu stanowią już pewną wyodrębnioną grupę, której powiększać przez wystawy w galerii nie ma sensu. Warto zaznaczyć, iż element zaskoczenia, jaki zwykle towarzyszy przy spotkaniu widza z dziełem street artu, zatraci się, jeżeli dzieło to będzie prezentowane w galerii. Psychologiczne nastawienie człowieka, który idzie na wystawę dzieł ulicznych czy podróżuje po mieście z przewodnikiem po sztuce street artu, zaciera element zaskoczenia. Z tym stwierdzeniem trudno się nie zgodzić.

Zostało również przytoczone inne spojrzenie, zgodnie z którym przeniesienie dzieł street artu, owszem, eliminuje moment zaskoczenia widza, ale i wnosi dodatkowe elementy. Mianowicie prezentuje nowe współczesne praktyki twórcze, inne sposoby postrzegania miejskiej przestrzeni, jak również zwiększa liczbę widzów sztuki ulicznej. To wszystko, z czym się zgadzała większość uczestników obrad okrągłego stołu, jest całkiem trafną, współczesną strategią rynku sztuki.



Warto zaznaczyć jeszcze jeden temat, który był poruszany podczas dyskusji. To problem zachowania autentyczności autora i jego prac w warunkach wystawy w galerii lub w momencie ich pojawienia się na rynku sztuki. Czy można artystę uważać za autentycznego, jeśli jego sztuka jest prezentowana w galeriach lub jest sprzedawana? Czy nie traci się w ten sposób dążenia artysty do wykazania się w przestrzeni miasta? Czy jest możliwość zachowania równowagi pomiędzy strategiami rynku istniejącymi w świecie sztuki a intencjami twórcy?

Oczywiście, rynek ma wpływ na całe nasze życie, również na przestrzeń artystyczną. A jak pokazuje historia świata, praktycznie wszystkie przejawy sub- i kontrkultury wcześniej czy później stawały się głównym nurtem. Obawy odbiorców, krytyków w tym przypadku są uzasadnione, ponieważ trudno prognozować, jaki kształt będzie miała twórczość artysty, gdy jego prace trafią w towarowy obrót rynkowy. Z tego powodu przypuszczenie, że sztuka street artu po prostu zaginie, jeśli tylko zostanie urynkowiona (w negatywnym znaczeniu tego słowa), zamieni się w część popkultury, to jest tylko konsekwentne i logiczne ostrzeżenie, które dotyczy absolutnie wszystkich obszarów artystycznych. Nie „zginąć" i zachować autentyczność na rynku współczesnego świata – to zadanie numer jeden. Dotyczy to nie tylko twórców street artu, ale również innych artystów, którzy na początku nie chcieli dostosować się do rynku.

I jeszcze jedna kwestia poruszona przy okrągłym stole – społeczność artystów street artu. Czy jest ona obecna w Mińsku i na Białorusi? Czy jest dla niej miejsce w przestrzeni białoruskiej sztuki? Można wnioskować, że zawsze znajdą się zwolennicy „konserwatywnego" street artu, ci którzy nie chcą być widoczni, rozpoznani, którzy nie chcą uchylić tajemnicy stylu swoich obrazów ani swojego punktu widzenia nieodpowiednim ludziom. Jest to ich prawo godne uszanowania. Ale z drugiej strony zawsze znajdą się artyści, którzy chcą wzbogacić estetyczne środki przekazu, przestrzeń, poszerzyć widownię, ci którzy chcą wyjść poza obręb „tradycji".

W naszym państwie, a szczególnie w Mińsku, nie istnieje scentralizowane stowarzyszenie artystów street artu. To są raczej osobne grupy dość luźno ze sobą powiązane. W pewnym stopniu ekspozycja pomogła odkryć przedstawicielom różnych grup siebie nawzajem, sprzyjała nawiązaniu komunikacji między nimi. Na przykład okazało się, że w kilku miastach na Białorusi istnieją wydrukowane na własną rękę „albumy" street artu. Podczas trwania wystawy artyści wymieniali się numerami telefonów, informacjami, omawiali, gdzie i jakie możliwe do wykorzystania ściany są w Mińsku lub w innych miastach, deklarowali wykonanie czegoś wspólnie itd.

Obecnie street art na Białorusi to niespecjalnie aktywny kierunek subkultury, źle rozpoznawalny na scenie artystycznej, jak dotąd – dość zamknięty. Artyści uważają, iż lepiej nie ingerować za bardzo w przestrzeń miasta i światopogląd mieszkańców. Dzieła ich najczęściej są oddalone od miejsc publicznych i śródmiejskich ulic, eksponuje się je nie w galeriach, a w Internecie. W tym miejscu chcę przytoczyć słowa Sergeya Shabohina, który po analizie dzieł współczesnego artysty białoruskiego zachęca go do przejścia z „art-partyzantki" do „art-aktywności".

Андрэй Бусел. З праекту «Aeternus et momentum»
Andrew Busel. From the project «Aeternus et momentum»

Артур Клінаў

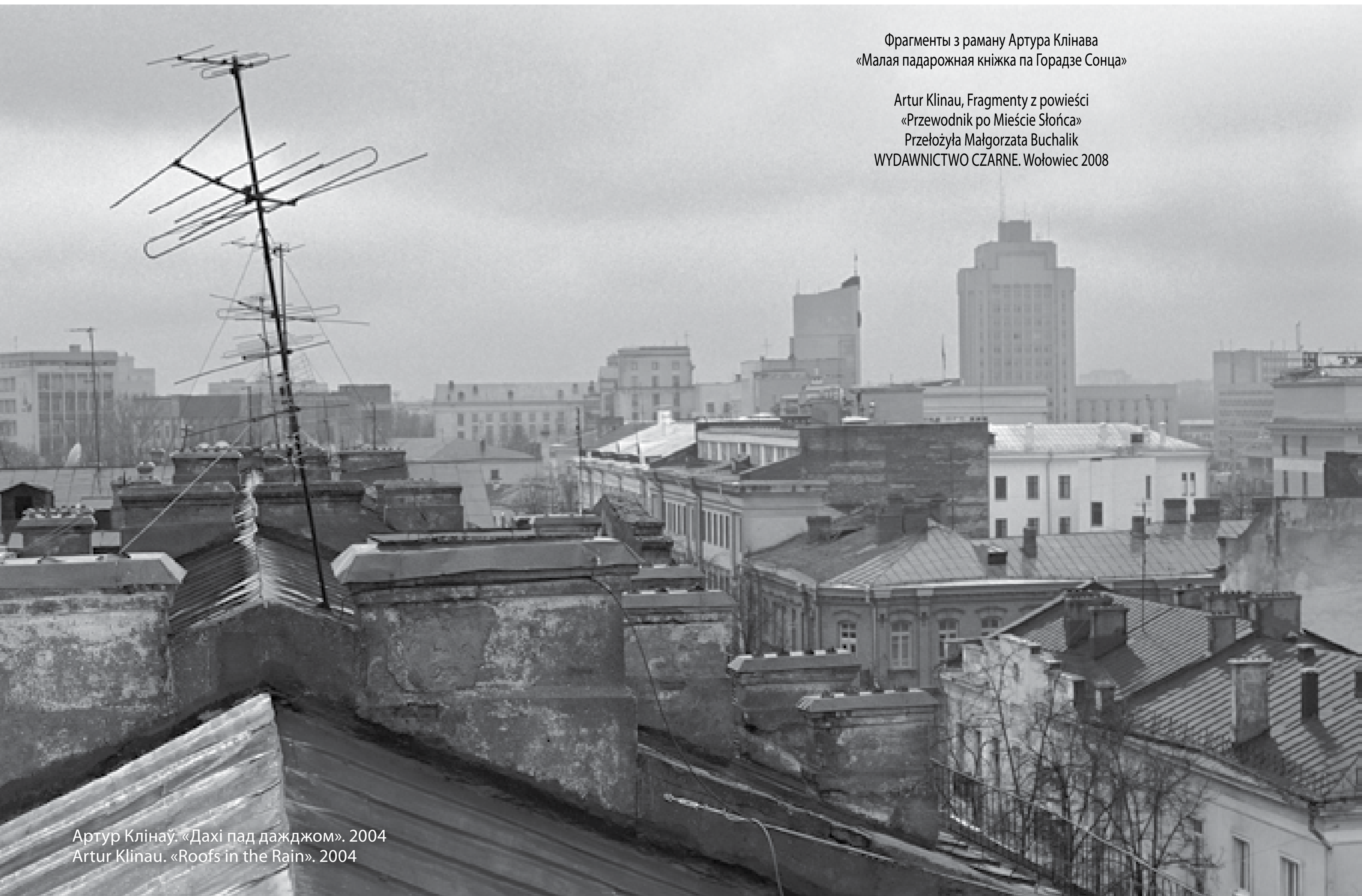
Горад Сонца быў Горадам мастакоў і паэтаў. Для стварэньня шыкоўнай дэкарацыі багацьця Краіна Шчасьця мела патрэбу ў людзях, якія маглі таленавіта гэта зрабіць. У Горадзе было некалькі Акадэміяў Музаў, дзе навучалі таямніцам Богаваяньня, майстэрству высокага слова, умельству складаць песьні ды маршы Краіны Шчасьця. Ня ўсе, хто выходзіў з Акадэміяў, займаліся тым, чаго ад іх бы жадалі. Камусьці было агідна ваяць Багоў, а хацелася стаць вольным майстрам ды ствараць чыстае мастацтва. Нехта, наадварот, жадаў бы займацца гэтым, але ня мог, як мой бацька, арганізаваць працэс, у якім важная здольнасьць — знаходзіць агульную мову зь людзьмі з апарату Мэтафізыка ці хаця б са старшынямі калгасаў. Хтосьці сьпіўся, так і не пасьпеўшы нічога стварыць. Але ў любым выпадку мастакоў ды паэтаў было ў Горадзе непрапарцыйна шмат, больш чым на такую ж колькасьць пралетарыяў альбо інжынэраў у іншай краіне, у іншым горадзе.

Горад Сонца не любіў сваіх геніяў. Ён сам быў геніяльны й патрабаваў людзей, якія працавалі б толькі на ягоную геніяльнасьць. Іншых ён зьнішчаў, раздушваў, падаўляў, выкідаў зь сябе. Уратавацца геній мог толькі адным спосабам — зьехаць з гэтага Гораду. Гэта была старая традыцыя ня толькі гэтага месца, але і ўсёй тутэйшай зямлі. Ратаваліся, гэта значыць спраўджвалі сваю геніяльнасьць, толькі тыя, хто зьяжджаў адсюль, як зрабілі гэта Марк Шагал, Хаім Суцін ці Ўладзіслаў Стрэмінскі. Тыя, хто не зьяжджаў, — зьнікалі, так і застаючыся невядомымі геніямі, паміраючы на балеі з квашанай капустай, як Аляксей Жданаў, ці зь цяжкога пахмельля, як Анатоль Сыс. Кагосьці проста, як Міхоэлса, зьбівала машына на вуліцы.

Горадам загубленых геніяў называў яго Кім — геніяльны стары, гуру й настаўнік многіх паэтаў гэтага Гораду. Кім Хадзееў, хоць яго рэвалюцыйнае імя й азначала скарочанае Камуністычны Інтэрнацыянал Моладзі, быў з тых людзей, якія ніколі ў Краіне Шчасьця не жылі й ня верылі ў яе плоскае багацьце...

Фрагменты з раману Артура Клінава
«Малая падарожная кніжка па Горадзе Сонца»

Artur Klinau, Fragmenty z powieści
«Przewodnik po Mieście Słońca»
Przełożyła Małgorzata Buchalik
WYDAWNICTWO CZARNE. Wołowiec 2008



Артур Клінаў. «Дахі пад дажджом». 2004
Artur Klinau. «Roofs in the Rain». 2004

Miasto Słońca było miastem artystow i poetow. Żeby zbudować tak wspaniałą dekorację, Kraina Szczęścia potrzebowała utalentowanych tworcow. W Mieście działało kilka Akademii Muz, wprowadzających w arkana rzeźbienia bogow, wysokiego stylu literackiego oraz komponowania marszow i pieśni Krainy Szczęścia. Nie wszyscy opuszczający Akademie zajmowali się tym, czego od nich oczekiwano. Niektorzy brzydzili się bogow, woleli zostać wolnymi artystami i tworzyć czystą sztukę. Inni, na odwrot, chcieliby tworzyć bogow, ale nie potrafili – jak na przykład moj ojciec – tego zorganizować, znaleźć wspolnego języka z ludźmi z organow Metafizyka, albo choćby z przewodniczącymi kołchozow. Jeszcze inni zapili się na śmierć i w ogole nie zdążyli niczego stworzyć. Tak czy inaczej artystow i poetow było w Mieście nieproporcjonalnie wielu, więcej niż przypadało ich zazwyczaj na robotnikow i inżynierow w innych krajach i innych miastach.

Miasto Słońca nie lubiło swoich geniuszy. Samo było genialne i potrzebowało ludzi, ktorzy pracowaliby wyłącznie na jego genialność. Konkurencję dusiło, rozdeptywało, wypluwało z siebie. Geniusza mogło uratować tylko jedno – wyjazd z Miasta. Była to stara tradycja nie tylko samego Miasta, ale i całej tej ziemi. Ratowali się, to znaczy ocalali swoj geniusz, jedynie ci, ktorzy stąd wyjeżdżali, jak Marc Chagall, Chaim Soutin czy Fiodor Dostojewski. Ci, ktorzy zostawali, ginęli, a świat nigdy nie dowiedział się o ich geniuszu. Umierali na beczce z kiszoną kapustą, jak Aleksiej Żdanow, albo z przepicia, jak Anatol Sys. Albo po prostu pod kołami auta na ulicy, jak Salomon Michoels.

Kim nazywał Miasto miastem zmarnowanych geniuszy. Kim sam był genialnym starcem, guru i nauczycielem wielu poetow Miasta. Kim Chadiejew, choć jego rewolucyjne imię stanowiło skrot od Komunistycznej Internacjonalnej Młodzieży, należał do ludzi, ktorzy nigdy nie żyli w Krainie Szczęścia i nie wierzyli w jej płaski przepych. Przez wiele lat pisał dwie książki, jedną o filozofii, ktorą nazywał Dwojnością, i bajkę, ktora przypominała baśń o Krainie Szczęścia. Wielu swoich gości Kim nazywał geniuszami. Zdarzali się ludzie, ktorzy uważali go za diabła, deprawującego i kuszącego dusze młodych poetow. Sadzę, że raczej ich budził, wspołczuł i starał się pomoc. Pewnie wiedział, że Miasto prędzej czy poźniej ich pożre. Tak jak w pewien wrześniowy dzień pożarło samego Kima.



Аляксей Жданаў. З сэрыі «Мутанты». Канец 1980-х
Aliaksej Zhdanau. From the series «Mutants». End of 1980s



Аляксей Жданаў. «У начным зьзяньні». 1991
Aliaksej Zhdanau. «In the Glimmering of the Night». 1991



Антон Кулон



КІМ ХАДЗЕЕЎ

Легенда Менску

Кім Хадзееў, альбо проста Кім, — легендарны дысыдэнт і ўнікальны менскі інтэлектуал савецкіх часоў. Гэта «жывая энцыкляпэдыя», настаўнік многіх таленавітых юнакоў і дзяўчат, што, бы машкара, раіліся вакол яго на працягу 60-х, 70-х, 80-х, 90-х гадоў мінулага стагодзьдзя. Скажу больш: імя «Кім» у тыя гады асацыявалася з цэлай школай, своеасаблівай Акадэміяй вольных мастацтваў. У кватэры, дзе жыў Кім, бесьперапынна таўкліся маладыя людзі абодвух палоў, пераважна 16–25-гадовага ўзросту, і сярод гэтага гармідару й тлуму кожнаму «будучаму генію» заўсёды знаходзіўся час для гутаркі з «Гуру» — Кімам Хадзеевым. Размовы вяліся на самыя розныя тэмы, калі не сказаць — на ўсе: пра старажытную паэзію й сучаснае мастацтва, пра палітычныя рэжымы Афрыкі й філязофскія сыстэмы антычнага сьвету, пра культ асобы Сталіна й Анжэлу Дэвіс... Моладзь цягнулася сюды — на Кісялёва, д. 17, кв. 24, — каб паспрачацца ці проста паслухаць Кіма, які, здавалася, ведаў усё.

Іронія лёсу: заўзятага антысаветчыка Кіма бацькі назвалі ў гонар Камуністычнага Інтэрнацыяналу моладзі (КІМ). У 20–30-я гады ХХ стагодзьдзя было модна даваць дзецям такога кшталту імёны: Ленінід, Ленінір, Рэўміра, Акцябрына, Мэлор (Маркс, Энгельс, Ленін) і нават Чалналдзін (Чалюскін на льдзіне).

Адкуль у звычайнага савецкага вартаўніка (вартаўнік — асноўная афіцыйная «пасада» Кіма) зьявіліся такія неабмежаваныя веды й магутны інтэлект, было ўсім вядома. З турмы! І звычайна «новенькаму» распавядалася наступная легенда ці быль. У 1948 годзе, калі Кім быў студэнтам філфаку БДУ, пачалася знакамітая справа ўрачоў-шкоднікаў. Паўсюдна праводзіліся сходы працоўных калектываў, на якіх аднадушна выкрываліся злачынствы лекараў і прымалася прашэньне самым жорсткім чынам пакараць ворагаў народу.

І вось у той гістэрычнай вакханаліі дружнага ляманту: «Укрыжуй яго!» — знайшоўся чалавек, які меў сваю асабістую думку і, больш за тое, яе выказаў! Гэта быў Кім Хадзееў. На чарговым сходзе «па выкрыцьці ворагаў народу» ён узяў слова й проста з трыбуны заявіў: «Сталін — забойца, і не нявінныя ўрачы

павінны быць пакараныя, а ён — Іосіф Сталін!»

За гэты шчыры заклік Кіму далі, здаецца, дзесяць гадоў сталінскага Гулагу, і з таго гістарычнага моманту пачаліся сапраўдныя «ўнівэрсытэты» будучага настаўніка моладзі. А скончыліся яны толькі з надыходам хрушчоўскай адлігі 1956 году. Праўда, у 1962 годзе Кім зноў патрапіў у турму, у славутыя «Красты», але ўжо ненадоўга — усяго на два з паловай гады.

Пэўны час Кім сядзеў у турме КДБ, якая месьцілася ў скляпеньнях будынку КДБ, што й цяпер добра ведамы менчукам, якія любяць хадзіць на Плошчу. Знаходзіцца гэтая знакамітая ўстанова побач з Цэнтральнай кнігарняй, што на праспэкце Незалежнасьці (у тыя часы — праспэкт Сталіна, потым — Леніна, і, нарэшце, перад апошнім перайменаваньнем — праспэкт Скарыны). Вось там і быў першы Кімаў «ўнівэрсытэт». Ягонай базай зьяўлялася цудоўная бібліятэка, якая налічвала сотні тысячаў тамоў самай рознай літаратуры. Там можна было знайсьці кнігі, якія ў звычайныя бібліятэкі не траплялі ці былі пад забаронай. Доступ у кніжную скарбніцу КДБ быў адкрыты для вязьняў. А ўлічваючы, што часу ў зьняволеных было вельмі шмат, лёгка здагадацца, што кніжны фанат, якім быў Кім, знайшоў для сябе ўсё, што душа пажадае. Былы студэнт Хадзееў з галавой акунуўся ў скарбы бібліятэкі.

Кім згадваў таксама пра яшчэ адну крыніцу памнажэньня ведаў. Гэтай крыніцаю былі многія сукамэрнікі, якія мелі на волі навуковыя ступені кандыдатаў і дактароў навук, знакамітыя навукоўцы, а таксама пісьменьнікі, мастакі й іншая творчая інтэлігенцыя.

Адным словам, Кім выйшаў на свабоду з самымі рознымі глыбокімі ведамі. Верагодна, адсутнасьць магчымасьці весьці больш-менш рэгулярныя запісы, дзёньнікі ва ўмовах турмы, а, магчыма, і прыродныя здольнасьці выпрацавалі ў яго звычку трымаць веды ня ў сшытках, а непасрэдна ў сваёй галаве.

Як бы там ні было, але напрыканцы 50-х гадоў мінулага стагодзьдзя ў Менску зьявіўся чалавек сярэдніх гадоў, які бязьлітасна паліў праз муштук «тэрмаядзерныя» цыгарэты «Памір» і лёгка даваў фору любой менскай багемнай тусоўцы самага высокаінтэлектуальнага кшталту. Гэты чалавек выдатна разьбіраўся ў тэатры (дарэчы, знаны рэжысэр У. Рудаў пачынаў свой творчы шлях у «акадэміі Кіма»), цудоўна ведаў гісторыю паэзіі й саму паэзію, гісторыю Кітая, і гісторыю Тайваня, і, мусіць, гісторыю кожнай краіны. Ён выдатна арыентаваўся ў мадэрным мастацтве й мог прачытаць лекцыю пра творчасьць Поля Сэзана. Ён любіў пагаварыць пра Шапэнгаўэра й ня вельмі паважаў савецкага паэта Твардоўскага...

Гэтым чалавекам быў Кім.

Была адна непрыемная акалічнасьць: інтэлектула Кіма ніхто не хацеў браць на працу, нават простым карэктарам у газэту. Але ж трэба было за нешта жыць, як ні круці, — на хлеб неабходна неяк зарабляць.

І выйсьце знайшлося.

Трэба сказаць, што такім людзям, як Кім, шлях у афіцыйную навуку быў наглуха закрыты. Аднак існаваў усё ж адзін «падпольны калідор». Кім, які сам ня быў «аступененым» навукоўцам, пасьпяхова пісаў дысэртацыі іншым! І за гэтую працу плацілі. Непрызнаны савецкі дысыдэнт Хадзееў пісаў за грошы дыплёмы й дысэртацыі ў самых розных галінах грамадзкіх навук.

Я пазнаёміўся з Кімам Хадзеевым недзе на пачатку 70-х гадоў. Да гэтага часу ён напісаў 11 кандыдацкіх і 2 доктарскія дысэртацыі, а таксама безьліч дыплёмаў, курсавых, рэфэратаў і іншай інтэлектуальнай прадукцыі. Гэта цяпер праз інтэрнэт можна ўсё гэта знайсьці й замовіць навуковую працу самага высокага роўню. У тыя ж часы мала хто мог зраўнавацца з Кімам па напісаньні дысэртацыяў, прынамсі, у Менску — ніхто.

Хоць левыя грошы за дысэртацыі былі не малыя, яны ўсё адно не забясьпечвалі спакойнае жыцьцё ў савецкіх умовах. Справа ў тым, што «самая перадавая ў сьвеце» сыстэма вымагала абавязковага працаўладкаваньня кожнага грамадзяніна СССР. Беспрацоўе прыраўноўвалася да дармаедзтва й каралася турэмным зьняволеньнем прыкладна на два гады.

Таму Кім быў вымушаны мець афіцыйнае месца працы. Трэба было патрапіць у такую ўстанову, дзе заводзіцца працоўная кніжка, куды заносіцца запаветны ратавальны запіс: «Залічаны на працу...» Звычайна для людзей без кваліфікацыі — а менавіта да такіх належаў былы гулагаўскі вязень — стандартны запіс гучаў так: «Залічаны на працу ў якасьці вартаўніка». Такім чынам, «вартаўнік» — гэта й была самая галоўная «спэцыяльнасьць» першага менскага інтэлектуала Кіма Хадзеева.

Казка й вэрмут

Кім пісаў Казку. Тэкст Казкі зьмяшчаўся ў звычайным вучнёўскім сшытку ў клетачку, пісаўся вельмі сьцісла — здавалася, што аўтар старанна эканоміць паперу. Магчыма, у гэтай «эканоміі» адбіваліся зэкаўскія атавізмы былога вязьня. Казка абмяркоўвалася прысутным колам маладых геніяў, і, магчыма, лепшыя «знаходкі» ў тым тэксьце — на рахунку «маладняка». Сам Кім быў надзіва не завідушчы, не амбіцыйны, сьціпла лічыў сябе чалавекам зусім ня творчым. Ён казаў: «Я гатовы аддаць сваё жыцьцё, каб напісаць хоць радок гэтак, як Мандэльштам ці Пастарнак».

Была ў Хадзееўскай «акадэміі» адна рыса, уласьцівая, відавочна, любой багеме — як у Савецкім Саюзе, так і ў цяперашнім «дэмакратычным» грамадзтве з ілюзорнай свабодай, — у Кіма ўвесь час пілі. Пілі «Вэрмут», «Агдам», «Залатую восень», «Водар садоў», азэрбайджанскі партвэйн... Пілі гарэлку, зуброўку, адэкалён «Тройной» і настойку араліі... Пілі ўсё, што гарыць.

І вынікі такога рэжыму жыцьця былі несуцяшальныя. Многія літаральна сьпіваліся, траплялі ў Навінкі на лячэньне ад алькагалізму, а то й ад іншых псыхічных захворваньняў. Некаторыя, пераадолеўшыя багну Кімаўскага раю, сталі вядомымі ў наш час літаратарамі й мастакамі. Аднак пераважнай большасьці ўжо даўно няма на гэтым сьвеце: яны сыйшлі, так і не зразумеўшы, што трапілі ў пастку алькагалізму, так прыгожа афарбаваную пад інтэлектуальныя дысыдэнцкія размовы й чытаньні «геніяльных» вершаў чарговай ахвяры зялёнага зьмея.

Цікава, што Кім, пракіраваўшы сваёй «акадэміяй» цягам некалькіх пакаленьняў «хлопчыкаў» і таксама ўжываючы алькагольныя напоі — і ня менш за многіх маладых, — сам ня стаў алькаголікам.

Працаголік

Кім ня быў алькаголікам. Але ён быў «працаголікам». Працаваў ён кругласутачна, зь перапынкам на сон. А часам, калі ўзьнікала тэрміновая патрэба, — то й безь перапынку: здаралася, ня спаў па некалькі сутак. Кватэра Кіма нагадвала офіс, там увесь час сноўдаліся нейкія людзі, прыходзілі, выходзілі. Але ніхто не заставаўся без увагі: гаспадар знаходзіў хвілінку, каб перамовіцца з кожным.

Аднак гэта толькі на першы погляд быў гармідар, напраўду жыцьцё Кіма й галоўных дзейных асобаў зь ягонага атачэньня было падпарадкавана нейкаму пляну, толькі ім вядомаму. І калі Кім браўся абмяркоўваць зь якім-небудзь паэтам — на той момант галоўным «мальчыкам» — новы верш генія, то яны гэта рабілі адасобіўшыся, у адзіным жылым вялікім пакоі кімаўскай кватэры, а астатнія пераходзілі на кухню, дзе звычайна расьпівалі віно альбо гарбату. Бывала й наадварот: колькасьць гасьцей была досыць вялікая, і тады ім пакідалі «залю» — г. зн. той вялікі пакой, — а Кім і «дзяжурныя» хлапцы замыкаліся на кухні.

Звычайна такі парадак вытрымліваўся ўвесь дзень і вечар. Потым, калі надыходзіла ноч, людзі, хто мог, разыходзіліся, але заўсёды нехта адзін або й не адзін заставаўся й начаваў — альбо на падлозе, альбо ў ложку, прычым немагчыма было зразумець, дзе сьпіць гаспадар, а дзе госьці. Я наогул ня памятаю, каб Кім спаў, хоць я бываў у ягонай кватэры не адзін год. Здаралася, таксама заставаўся на ноч, але й скрозь сон чуліся інтэлектуальныя размовы пра літаратурныя навінкі альбо пра крызыс у Карыбскім моры.

Могуць запытацца: чым, акрамя расьпіцьця сьпіртавых напояў, займаўся я ў Кіма? Я ж быў чалавекам дакладных навук, а «Кімаўская акадэмія» была ўсё ж гуманітарнай. Мяркую, што адказ ня просты. Але падаецца, што цягнула мяне туды нікому, нават мне, няведамае другое «Я», у якім жылі музыка, паэзія, беларуская старасьвеччына й любоў.

Сустрэчы з Кімам і іншымі людзьмі ягонага асяродзьдзя фактычна далі мне другую, гуманітарную, адукацыю. Неяк я запытаў у чалавека ўнівэрсальных ведаў Кіма Хадзеева: «Што трэба прачытаць з сусьветнай літаратуры, каб быць усебакова развітай асобай?» Ён мне склаў адмысловую праграму, ажыцьцявіць якую можна было гады за два. І я яе выканаў! Там, у гэтым літаратурным сьпісе былі адзначаныя творы сусьветнай літаратуры, клясычныя шэдэўры, бязь веданьня якіх немагчыма ўявіць сабе адукаванага чалавека, прынамсі, на мой погляд. Панарама літаратурных геніяў была досыць шырокая: ад антычных паэтаў Вэргілія й Авідыя да сучасных рускіх пісьменьнікаў Бялова й Распуціна ды нашага беларускага клясыка Васіля Быкава.

Бывала, што ведаў Кіма ўсё ж не хапала, каб напісаць нейкую чарговую дысэртацыю ці артыкул. Тады ён ішоў у бібліятэку Акадэміі навук. Я, як асьпірант, там таксама часта бываў. І калі мы выпадкова сустракаліся, то распачыналі гутарку, а акадэмічны народ у гальштуках і акулярах дзівіўся такому знаёмству. Дзіва было сапраўды незвычайнае: ня часта ўбачыш у бібліятэцы сапраўднага бамжа — немаладога чалавека ў падзёртым швэдары, калматага й прапахлага самымі таннымі цыгарэтамі «Памір».

Гэтым бамжом быў Кім.

«Ні дня бяз дрочкі»

У 1979 годзе Кіму Хадзееву споўнілася 50 гадоў. Шматлікія прыхільнікі й сябры непрызнанага генія кінуліся хто як мог віншаваць свайго куміра. Быў стол, былі тасты, піліся віно й гарэлка. Сьпявалі песьні непрызнаныя савецкія барды. Былі падарункі: прынесьлі новую патэльню, нехта купіў кашулю (Кім не любіў абновак і гадамі цягаў задрыпаны швэдар).

Аднак самым цэнтральным падарункам быў вучнёўскі сшытак з красамоўным надпісам-загалоўкам: «Ні дня бяз дрочкі!» Гэтае выслоўе, як лёгка здагадацца, ёсьць перафразаванаю назвай знакамітай кнігі Юрыя Алешы «Ни дня без строчки», якая была вельмі папулярная ў тыя савецкія часы. Здаецца, паэт Грыша Трэстман, вялікі майстра розных кпінаў, прынёс той жартаўлівы сшытак.

Загаловак сшытку вельмі ўдала адлюстроўваў фэнамэнальную працаздольнасьць Кіма й разам з тым марнасьць усяго ім зробленага.

Табурэт як халодная зброя ў руках Кіма

Табурэт у жыцьці чалавека адыгрывае вялікую ролю, калі не найбольшую. Зь ім можа супернічаць хіба толькі ложак, які бярэ на сябе другую з асноўных чалавечых позаў — стан «лёжачы». Першая ж з «асан» працоўнага грамадзяніна — гэта стан «седзячы». І тут на дапамогу вам прыйдзе старэйшы сябра чалавека — табурэт.

Кім Хадзееў адкрыў яшчэ адзін функцыянальны бок табурэта, а менавіта выкарыстаў яго як халодную зброю.

А было так.

...Апошняй кропляй быў «палёт» Валерыя Л. праз зачыненае акно кватэры Кіма на вуліцу Кісялёва. Кім жыў на невысокім па цяперашніх мерках паверсе — на другім, але дом будаваўся па праекце мінулых часоў, меў высокую столь, і таму адлегласць ад акна да зямлі была значнай. Варта дадаць да гэтага тое, што «зямля» была асфальтам — і вы зразумееце, чаму прызямленне скончылася для Валеры пераломамі абедзьвюх ног. Ці ён «сеў на каня» ад празьмернага ўжываньня алькаголю, ці проста мазгі паэта зрушыліся — цяпер цяжка сказаць. Але адназначна можна сьцьвярджаць — тое было вынікам шматлікіх складнікаў «акадэміі Кіма»: алькаголю, «калёсаў», цыгарэт і самой задушлівай, я б цяпер сказаў — не хрысьціянскай атмасфэры, што там стварылася.

Суіснаваньне самых розных людзей: геніяў і нездараў, некранутых дзяўчынак і прастытутак, закаханых хлопчыкаў і асобаў нетрадыцыйнай арыентацыі, юнакоў і пажылых людзей, — усё гэта была «акадэмія Кіма». Зразумела, канфлікты й нездаровыя тэндэнцыі непазьбежна павінны былі выявіцца.

Трэба сказаць, што ад Кіма да псыхбальніцы быў пракладзены наўпросты шлях. Хто ад алькаголю лячыўся, хто ад наркаты, а хто й проста з глузду зьехаў.

Дык вось, «палёт» Валеры Л. канчаткова настроіў мяне на хвалю выкрыцьця Кіма. Нейк, добра прыняўшы «на грудзі», мы сядзелі ў Кіма й спрачаліся, хто лепш піша з нашага асяродзьдзя. Тут і прыгадалі пра малады талент — Валерыя Л., які трапіў пасьля падзеньня на асфальт ня проста ў траўматалёгію, а ў хірургію пры псыханэўралягічнай бальніцы ў Навінках.

Успомнілі пра яшчэ аднаго частага госьця Навінак — Біга. Біг — гэта першы сябра Кіма. Поўнае імя — Барыс Іванавіч Галушка, скарочана — па першых літарах — Біг. Ён быў з пакаленьня Кіма, і, мне здаецца, яны абодва нешта ведалі нам усім абсалютна недаступнае. Пэўна, кожнае пакаленьне забірае з сабой у Вечнасьць толькі яму знаёмую таямніцу іхнага часу.

Біг жыў, а дакладней, трымаўся на нейкіх таблетках. Ён быў наркаман. Мабыць, таму й уражвалі ягоныя вочы, якія гарэлі нездаровым, жарсным агнём, апаляючы чырвоным бляскам кожнага суразмоўцу. Нягледзячы на бігаўскую арыентацыю на «калёсы», яго любілі ў кімаўскай алькагольнай кампаніі. Гэта быў інтэлігент мінулай эпохі, тых часоў, калі існавалі сапраўдныя прафэсары й сапраўдныя паэты.

Але Біг ня быў ані пісьменьнікам, ані мастаком. Ён быў паліглот. У свой час працаваў выкладчыкам ангельскае ў Інстытуце замежных моваў. Ведаў ён ня толькі ангельскую, але й францускую, нямецкую, гішпанскую й шмат іншых — усяго каля 40 моваў. Памятаю, як нехта з мастакоў, хіба што Анціпаў, прынёс парнаграфічны часопіс на галяндзкай мове. Фотаздымкі зразумелі й безь перакладу, але потым паўстала пытаньне: «Што ж усё-такі напісана?» Бігу хапіла ўсяго толькі пару гадзінаў, каб разабрацца з тэкстам. Дагэтуль з галяндзкай мовай ён не сутыкаўся.

Навуцы невядома, чаму часам людзі з інтэлектуальных прафэсіяў ад інтэнсіўнай мазгавой працы раптам пачынаюць страчваць розум. Я ведаў некалькіх фізыкаў, у якіх бяз дай прычыны паехаў дах, пра паэтаў і гаварыць няма чаго: там наагул мяжа паміж нармальнай разумовай дзейнасьцю й творчым працэсам сьціраецца да такой ступені, што бывае незразумела — ці мы стаім перад нейкай стадыяй паэтычнага натхненьня, ці гэта проста праява асаблівасцей натуры чалавека.

Аднойчы падчас нейкай канфэрэнцыі ў «ін'язе» ў гарачцы навуковай дыскусіі на тэму «Мовы й дыялекты» Біг заявіў:

— Дыялектаў існуе нашмат больш, чым вы думаеце, паважаныя калегі. Наагул ува ўсім сьвеце ёсьць толькі тры мовы: ангельская, расейская й украінская. Астатнія мовы — іхныя дыялекты.

Сказана гэта было пры вельмі вучонай аўдыторыі й самым сур'ёзным чынам.

— А як жа кітайская? — раптам спытаў нехта.

— Мя-ў... мя-ў... мяў... — задумаўся на імгненьне Біг і вельмі сур'ёзна адказаў: — Дыялект кашэчай!

Так Біг упершыню трапіў у Навінкі. Пэрыядычна ён то выходзіў адтуль, то туды заходзіў, адным словам, пасябраваў з гэтай установай.

Вяртаючыся да тэмы, скажу, што можна пералічыць яшчэ шмат асобаў, чый лёс так ці інакш зьмяніўся, дзякуючы «акадэміі Кіма», і часта — ня ў лепшы бок.

І вось, будучы пад добрым градусам, я сказаў Кіму проста ў вочы пра тое, што апошні час не давала мне спакою:

— Кім, твая акадэмія, твае дысыдэнты й «завумныя» размовы й дыскусіі — усё гэта лухта. Усе твае наведвальнікі за кароткі час ператвараюцца ў звычайных п'яніц, алькаголікаў, наркаманаў. Яны сталыя госьці Навінак і іншых псыхушак.

Што пасьля гэтай заявы зрабілася! Я такім Кіма яшчэ ня бачыў. Вочы наліліся нейкай жоўтай злосьцю, губы затрэсьліся, сківіца адвісла... Ён схапіў табурэт, які стаяў побач, і нечакана апусьціў яго з усяе сілы... на мае плечы. Як і ўсё атачэньне Кіма, табурэт аказаўся нетрывалым і разьляцеўся ад удару на дробныя часткі.

Недзе з год я не заходзіў да старога вар'ята Кіма, але потым мы паміраліся...

На крылах эфэдрыну

Як я ўжо казаў, Кім зарабляў сабе на жыцьцё пісаньнем рознага кшталту навуковых трактатаў, памеры якіх сягалі доктарскіх дысэртацыяў. Калі ён браўся за замову, то парадак дня перайначваўся самым радыкальным чынам. Перапынак на сон адмяняўся, і працоўны графік разьмяркоўваўся на круглыя суткі, прычым такіх сутак магло быць і тры, і пяць, і больш.

Як вытрымаць некалькі бяссонных сутак і пры гэтым бесьперапынна працаваць, прычым працаваць творча, зь вялікай інтэлектуальнай нагрузкай? Мне, маладому асьпіранту Інстытуту фізыкі АН БССР, гэта было не зразумела. Сам Кім казаў нешта пра допінг — на мой погляд, даволі сумніўны. Выкарыстоўвалася дзіўная камбінацыя рэчываў — гарэлка й эфэдрын. Ну, зь першым рэчывам я быў добра знаёмы, але, каб выкарыстоўваць гарэлку як сродак супраць засынаньня, — пра такое я ніколі ня чуў. Што тычыцца эфэдрыну, то я ведаў адно: гэта нейкія кроплі для закапваньня ў нос пры насмарку. Але аднойчы мне давялося самому праверыць кімаўскі мэтад напісаньня навуковых працаў.

Было гэта так.

Увесну 1973 году надыходзіў час заканчэньня першага году навучаньня ў асьпірантуры. Я меўся здаваць іспыты так званага кандыдацкага мінімуму, у тым ліку па філязофіі. Для доступу да іспыту трэба было напісаць рэфэрат па пэўнай філязофскай тэме, блізкай да абранае спэцыяльнасьці. Як цяпер памятаю, мая тэма была «Прынцып прычыннасьці ў квантавай мэханіцы». Нечакана ў мяне зьявілася думка: а што калі гэты рэфэрат напісаць з Кімам, праверыць ягоны славуты мэтад «мазгавога штурму» цягам бяссоных начэй на крылах гарэлачна-эфэдрынавага стымулятару.

Сказана — зроблена. Распавёў Кіму, быццам ніяк не магу напісаць рэфэрат па філязофіі, а часу ўжо няма, маўляў, выручай. Той пагадзіўся й папрасіў, каб я загадзя прынёс яму некалькі базавых кніг па праблематыцы рэфэрату. Як гуманітарый, Хадзееў фізыкі ня ведаў, але як вольны мысьляр шмат чаго мог сказаць наконт філязофскіх праблемаў той жа фізыкі. Так што можна было брацца за працу.

Так і зрабілі. За пару дзён да старту эпахальнага экспэрымэнту я даў Кіму штук 5–7 кніжак, пару часопісаў кшталту «Успехов физических наук», а ён прызначыў час сустрэчы. Былі абраныя адны з сутак дзяжурства Кіма Хадзеева на прадпрыемстве, дзе ён працаваў вартаўніком.

У прызначаны час я прыйшоў да Кіма дадому. Адразу кінулася ў вочы, што на адзіным працоўна-абедзенным стале гаспадара ляжалі мае кнігі — відавочна прапрацаваныя, бо з-пад старонак тырчэлі шматлікія папяровыя стужкі-закладкі. Кім дастаў пачак таблетак з надпісам «Эфэдрын» і сказаў: «Зараз я прыму палову пачка, каб яны разыйшліся, покуль мы прыедзем да прадпрыемства. Ты як чалавек непрывучаны можаш зьесьці для пачатку няшмат — 5–6 таблетак».

Так і зрабілі. Праз некалькі хвілінаў я адчуў, што паміраю. Сэрца моцна закалацілася, перад вачыма паплылі нейкія ружовы кругі, настаў момант незвычайнага ўзбуджэньня, якое межавала са стратай прытомнасьці. «Хутка гэта пройдзе, — запэўніў мяне Кім, — да эфэдрыну трэба прызвычаіцца, ты яшчэ малады. Не, варта было пачынаць зь дзьвюх-трох таблетак, а не з шасьці», — дадаў ён, гледзячы на мой пазелянелы твар.

...А 20-й гадзіне мы былі на месцы працы Кіма. «Дзяжурства здаў, дзяжурства прыняў», — сказалі адзін аднаму папярэдні вартаўнік і новы, і мы распачалі працу.

Кім адразу паставіў наступную ўмову: не ўступаць ні ў якія дыскусіі — ён дыктуе, а я толькі запісваю. Дасталі патрэбныя кнігі з закладкамі, пачалі працаваць.

— Прынцып прычыннасьці быў распрацаваны яшчэ ў антычных філязофскіх школах Арыстафана, Эмпэдокла й Арыстоцеля…

Не пасьпеў я пераварыць першы паток інфармацыі, як Кім перайшоў на новы ўзровень тэрмінаў ужо з галіны тэарэтычнай фізыкі:

— …Але прынцып дадатковасьці Бора нанёс удар па дэтэрміністычных уяўленьнях…

Гучала даволі пераканаўча, і я зьдзівіўся, адкуль ён, гуманітарый, ведае пастуляты квантавай мэханікі, прынамсі, у фізычнай частцы рэфэрату ніводнай відавочнай памылкі не было зроблена.

Ледзь пасьпяваў я за «дыктарам» запісваць фактычна гатовы тэкст свайго рэфэрату. Рука замлела, галава наагул перастала «варыць».

— Што, стаміўся? — заўважыў Кім. — Даставай гарэлку.

Дастаю загадзя купленую пляшку «Сталічнай».

— Налівай па 100 грамаў, — камандуе Кім.

Выпілі мы, і гляджу — стомленасьць мая адыходзіць, галава праясьнілася. Сапраўды, можна пісаць з новымі сіламі. Што мы й рабілі даволі пасьпяхова на працягу наступных дзьвюх гадзінаў. Кім зноў прыклаўся да эфэдрыну й запіў яшчэ ста грамамі гарэлкі. Я абмежаваўся толькі гарэлкай: занадта сьвежыя былі ўспаміны пра надаўні прыём гэтых «лекаў».

Ноч цягнулася роўна, на стол штохвіліны мэтадычна клаліся сьпісаныя лісткі з маім рэфэратам. Да раніцы, гадзінаў, здаецца, да сямі ўсё было скончана. 45 старонак рэфэрату роўненькім стосам узвышаліся ў самым цэнтры стала.

— Усё! — падсумаваў Кім. — Можна ісьці дадому. Акурат дзяжурства скончылася.

Пачалі зьбірацца. Я, малады хлопец, — ледзь на нагах. Кіму — хоць бы што. Папыхвае сваім «Памірам», быццам бы ўсю ноч спаў і толькі прачнуўся, поўны сіл. Мой выгляд, дарэчы, быў такі зморany, што ў аўтобусе, які вёз нас дадому, нейкія дзяўчаты саступілі месца ня Кіму, а мне...

Эпілёг

Кім пражыў больш за 70 гадоў, а гэта нямала пры такім не курортным ладзе жыцьця. Ніколі ня кідаў паліць і паліць свае любімыя цыгарэты «Памір». Апошнія гады ягонага жыцьця мне ня надта вядомыя, бо 90-я занесьлі мяне вельмі далёка ад «Кімаўскай акадэміі», хоць у падсьвядомасьці часам прабівалася думка: «Трэба наведаць Кіма». Але яна не рэалізавалася. Праз сваіх сяброў я ведаў, што ў Кіма ўсё па-ранейшаму: зьявіліся новыя «мальчыкі», а некаторыя з старых атрымалі статус вечных.

Усё жыцьцё Кім пісаў сваю знакамітую Казку. Ня ведаю, ці скончыў ён яе. Мяркую, што не, бо ніхто нічога мне пра гэта не распавядаў. Можа, хтосьці ўсё ж мае той знакаміты рукапіс у вучнёўскім сшытку ў клетачку й некалі наважыцца надрукаваць яго. А можа, Кім спаліў Казку, як некалі Гогаль другі том сваёй нясьмяротнай паэмы.

Kim Hadziejeu

Legenda Mińska

Kim Hadziejeu lub po prostu Kim – legendarny dysydent oraz unikatowy miński intelektualista z czasów radzieckich. To żywa encyklopedia, nauczyciel wielu utalentowanych chłopaków oraz dziewcząt, którzy jak muszki roili się dookoła niego w latach sześćdziesiątych–dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Powiem więcej: imię „Kim" w tamtych czasach kojarzyło się z całą szkołą, swego rodzaju akademią wolnej sztuki. W mieszkaniu, gdzie mieszkał Kim, bez przerwy gromadzili się młodzi ludzie obu płci, przeważnie w wieku szesnaście–dwadzieścia pięć lat, i wśród tego harmidru oraz tłumu dla każdego „przyszłego geniusza" „Guru" – Kim Hadziejeu – zawsze znajdował czas na rozmowę. Rozmawiano na przeróżne tematy, można nawet powiedzieć – o wszystkim: o poezji starożytnej i sztuce współczesnej, o reżimach politycznych w Afryce oraz systemach filozoficznych świata antycznego, o kulcie osoby Stalina oraz o Angele Davis… Młodzież ciągnęło tam – na Kisialowa, d. 17, m. 24, aby podyskutować lub po prostu posłuchać Kima, który, jak się wydawało – wiedział wszystko.

Ironia losu: zawziętego „antysowietczyka" Kima rodzice nazwali na cześć Młodzieżowej Międzynarodówki Komunistycznej – KIM [kom. tłum. – skrót od nazwy ros.]. W latach dwudziestych–trzydziestych XX stulecia modne było nadawanie dzieciom takich imion, jak: Leninid, Leninir, Reumira, Akciabryna, Melor (Marks, Engels, Lenin) i nawet Czałnałdzin (Czeluskin na krze) [kom. tłum. – skrót od nazwy ros.].

Skąd zwykły radziecki stróż (stróż – główna oficjalna „posada" Kima) posiadał taką nieograniczoną wiedzę oraz ogromny intelekt, wiedzieli wszyscy. Z więzienia! Najczęściej „nowicjuszowi" opowiadano następującą legendę czy historię. W 1948 roku, kiedy Kim był studentem filologii Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego, zaczęła się znana sprawa lekarzy kremlowskich. Wszędzie odbywały się zebrania w zakładach pracy, na których jednogłośnie wykrywano przestępstwa lekarzy i uchwalano petycję o ukaraniu wrogów ludu w najbardziej surowy sposób.

I w takiej histerycznej scenerii wspólnego krzyku: „Ukrzyżuj go!" – znalazł się człowiek, który miał swoje zdanie i, co więcej, wypowiedział je! Był nim Kim Hadziejeu. Podczas kolejnego zebrania „w sprawie wykrycia wrogów ludu" zabrał głos i bezpośrednio z mównicy powiedział: „Stalin jest zabójcą i ukarani powinni być nie niewinni lekarze, lecz on – Józef Stalin!".

Za tak szczery apel Kim dostał, podobno, dziesięć lat stalinowskiego gułagu i od tego historycznego momentu zaczęły się prawdziwe „uniwersytety" przyszłego nauczyciela młodzieży. A skończyły się one dopiero z nadejściem chruszczowskiej odwilży w 1956 roku. Co prawda w 1962 roku Kim znowu trafił do więzienia, do słynnych „Krestów", ale już nie na długo – tylko na dwa i pół roku.

Przez pewien czas Kim siedział w więzieniu KGB znajdującym się w piwnicach budynku KGB, które i teraz są dobrze znane mieszkańcom Mińska, tym którzy lubią chodzić na plac. Ta znana instytucja znajduje się obok księgarni Centralnej, na prospekcie Niepodległości (w tamtych czasach – prospekt Stalina, później – Lenina, a na koniec, przed ostatnią zmianą – prospekt Skoryny). Tam znajdował się też pierwszy „uniwersytet" Kima. Jego bazą była wspaniała biblioteka, która liczyła setki tysięcy tomów najróżniejszej literatury. Można tam było odnaleźć książki, które nie trafiały do zwykłych bibliotek lub były zakazane. Więźniowie KGB mogli korzystać z książkowej skarbnicy, a biorąc pod uwagę to, że mieli bardzo dużo wolnego czasu, łatwo domyślić się, że taki fanatyk książek, jakim był Kim – odnalazł dla siebie wszystko, czego tylko dusza zapragnąć mogła. Były student Hadziejeu z głową pogrążył się w skarby biblioteki.

Kim wspominał też o jeszcze jednym źródle pomnażania wiedzy. Tym źródłem było wielu jego współwięźniów, którzy na wolności mieli tytuły doktorów oraz profesorów i byli znakomitymi naukowcami oraz pisarzami, malarzami, a także inną twórczą inteligencją.

Jednym słowem, Kim wyszedł na wolność, mając głęboką wiedzę. I pewnie to, że w więzieniu nie było możliwości prowadzenia w miarę regularnych notatek, dzienników, a może i wrodzone zdolności wyrobiły w nim nawyk gromadzenia wiedzy nie w zeszytach, tylko bezpośrednio w głowie.

Jak by nie było, to pod koniec lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia w Mińsku pojawił się człowiek w średnim wieku, który namiętnie palił niezwykle mocne papierosy z ustnikiem „Pamir" i lekko dawał fory każdej mińskiej elicie – najwyższego intelektualnego kręgu. Ten człowiek bardzo dobrze znał się na teatrze (między innymi znany reżyser U. Rudau zaczynał swoją drogę twórczą w „akademii" Kima), bardzo dobrze znał historię poezji oraz samą poezję, historię Chin oraz Tajwanu i, chyba, historię każdego kraju. Bardzo dobrze był zorientowany w sztuce modernistycznej i mógł wygłosić prelekcję o twórczości Paula Cézanne'a. Lubił też rozmawiać o Schopenhauerze i nie bardzo szanował sowieckiego poetę Twardowskiego…

Takim człowiekiem był Kim.

Była też jedna nieprzyjemna okoliczność: intelektualisty Kima nikt nie chciał zatrudnić nawet na stanowisku zwykłego korektora w gazecie. Trzeba było za coś żyć – na chleb trzeba było jakoś zarobić. I wyjście się znalazło.

Należy zaznaczyć, że dla takich osób jak Kim droga do nauki była zamknięta. Istniało jednak pewne „podziemne przejście". Nie mając stopnia naukowego, Kim świetnie pisał prace doktorskie dla innych! I za taką pracę płacili. Radziecki dysydent Hadziejeu za pieniądze pisał prace dyplomowe oraz doktorskie z różnych dziedzin nauk społecznych.

Poznałem Kima Hadziejewa gdzieś na początku lat siedemdziesiątych. Do tego czasu napisał jedenaście doktoratów oraz dwie rozprawy habilitacyjne, a także niezliczoną liczbę prac dyplomowych, rocznych, referatów oraz innych tekstów intelektualnych. Obecnie przez Internet można wszystko znaleźć oraz zamówić pracę naukową na najwyższym poziomie. W tamtych czasach mało kto mógł dorównać Kimowi w napisaniu doktoratu, w Mińsku – na pewno nikt.

Mimo że nieoficjalne pieniądze za doktoraty nie były małe, jednak nie gwarantowały spokojnego życia w warunkach radzieckich. Rzecz była w tym, że „czołowy na świecie" system wymagał konieczności zatrudnienia każdego obywatela ZSRR. Bezrobocie równało się darmozjadztwu i było karane pozbawieniem wolności na okres około dwóch lat.

Dlatego Kim był zmuszony posiadać oficjalne miejsce zatrudnienia. Trzeba było trafić do takiej instytucji, gdzie wydadzą książeczkę pracy i zostanie wpisany upragniony zapis: „Przyjęty do pracy…". Przeważnie dla osób bez kwalifikacji, a do takich właśnie należał były więzień gułagu – zapis standardowy brzmiał tak: „Przyjęty do pracy jako stróż". W taki sposób stróż stał się ważnym „zawodem" pierwszego mińskiego intelektualisty Kima Hadziejewa.

Bajka i wermut

Kim pisał Bajkę. Tekst Bajki, znajdował się w zwykłym szkolnym zeszycie w kratkę, był pisany bardzo ściśle – wydawało się, że autor oszczędza papier. Możliwe, że w tym „oszczędzaniu" przejawiały się atawizmy byłego więźnia. Bajka była omawiana przez koło młodych geniuszy i możliwe że najlepsze „wynalazki" w tym tekście należały do „młodych". Kim, o dziwo, nie był ani zazdrosny, ani ambitny, skromnie uważał siebie za zupełnie nietwórczego człowieka. Mówił: „Jestem gotów oddać życie, aby chociaż jeden wiersz napisać tak jak Mandelsztam czy Pasternak".

„Akademia" Hadziejewa miała jedną cechę, widocznie właściwą każdej bohemie – tak w Związku Radzieckim, jak w dzisiejszym społeczeństwie „demokratycznym", z iluzoryczną wolnością – u Kima cały czas się piło. Piło się "Wermut", „Agdam", „Zołotuju Wosień", „Wodar sadou" [Sadou??], azerbejdżański portwejn… Piło się wódkę, żubrówkę, wodę kolońską „Trojnoj" i nalewkę z aralii.. Piło się wszystko, co się pali.

Skutki takiego trybu życia były smutne. Wiele osób dosłownie wpadało w alkoholizm, trafiało do Nowinek na leczenie choroby alkoholowej oraz innych chorób psychicznych. Niektórzy przebrnęli przez bagno tego raju Kima i zostali znanymi w naszych czasach literatami oraz malarzami. Jednak zdecydowanej większości już od dawna nie ma na tym świecie: odeszli bez świadomości tego, że trafili w pułapkę alkoholizmu, tak pięknie ubarwioną intelektualnymi rozmowami dysydenckimi oraz czytaniem „genialnych" wierszy kolejnej ofiary alkoholu.

Ciekawe jest to, że Kim, kierując swoją „akademią" przez kilka pokoleń „chłopczyków", też spożywając napoje alkoholowe w nie mniejszej ilości niż ci młodzi ludzie – sam nie został alkoholikiem.

Pracoholik

Kim nie był alkoholikiem. Ale był „pracoholikiem". Pracował całodobowo, z przerwą na sen. A czasami, kiedy pojawiała się konieczność – to bez przerwy: bywało, że nie spał kilka dób. Mieszkanie Kima przypominało biuro, w którym przez cały czas snuli się jacyś ludzie: przychodzili, wychodzili. Ale nikt nie pozostawał bez uwagi: gospodarz znajdował chwilę, żeby zamienić słowo z każdym.

Tylko na pierwszy rzut oka to był chaos, a tak naprawdę życie Kima oraz ważnych osób z jego otoczenia było podporządkowane tylko im znanemu planowi. I kiedy Kim zaczynał omawiać z jakimś poetą – w tym momencie głównym „chłopcem" – nowy wiersz geniusza, robili to w odosobnieniu, w jedynym dużym pokoju w mieszkaniu Kima, a pozostali przechodzili do kuchni, gdzie najczęściej pili wino lub herbatę. Bywało też odwrotnie: gdy gości było dość dużo, wtedy pozostawiano dla nich „salon" – to znaczy duży pokój, a Kim i „dyżurni" chłopcy zamykali się w kuchni.

Zwykle taki porządek trwał przez cały dzień i wieczór. Potem, kiedy przychodziła

noc, ludzie się rozchodzili – kto mógł, ale zawsze znalazła się jedna lub kilka osób, które zostawały i nocowały na podłodze lub w łóżku i nie można było stwierdzić, gdzie śpi gospodarz, a gdzie goście. W ogóle nie pamiętam, aby Kim spał, chociaż bywałem w jego mieszkaniu niejeden rok. Bywało, że też zostawałem na noc, ale i przez sen słychać było intelektualne rozmowy o literackich nowościach lub o kryzysie na Morzu Karaibskim. Można zapytać: co oprócz picia napojów alkoholowych robiłem u Kima? Byłem człowiekiem nauk ścisłych, a „akademia" Kima miała jednak charakter humanistyczny. Myślę, że odpowiedź nie jest prosta. Ale wydaje się, że ciągnęło mnie tam nieznane mi drugie „ja", w którym żyła muzyka, poezja, białoruska staroświeckość oraz miłość. Spotkania z Kimem oraz z innymi ludźmi z jego otoczenia dały mi faktycznie drugie wykształcenie humanistyczne. Pewnego razu zapytałem Kima – człowieka o uniwersalnej wiedzy: „Co należy przeczytać z literatury światowej, aby zostać wszechstronnie rozwiniętą osobą?". On ułożył dla mnie indywidualny program, który zrealizować można było w ciągu dwóch lat. I ja go wykonałem! W tym spisie literatury były zaznaczone dzieła literatury światowej, klasyczne arcydzieła, bez znajomości których, według mnie, nie można było wyobrazić sobie wykształconego człowieka. Panorama literackich geniuszy była dość obszerna: od antycznych poetów Wergiliusza i Owidiusza do współczesnych rosyjskich pisarzy Biełowa i Rasputina oraz naszego białoruskiego klasyka Wasila Bykawa.

Bywało, że wiedza Kima jednak nie wystarczała do tego, aby napisać kolejny doktorat lub artykuł. Wtedy szedł do biblioteki Akademii Nauk. Ja, jako doktorant, też bywałem tam dość często. I podczas przypadkowego spotkania rozpoczynaliśmy dyskusję, a naród akademicki w krawatach i okularach dziwił się tej znajomości. Widowisko było rzeczywiście niezwykłe: nieczęsto spotkasz w bibliotece prawdziwego bezdomnego – niemłodego już człowieka w podartym swetrze, rozczochranego i śmierdzącego tanimi papierosami „Pamir". Tym bezdomnym był Kim.

Ani dnia bez „trzepania"

W roku 1979 Kim obchodził swoje pięćdziesięciolecie. Wielu zwolenników oraz przyjaciół nieuznanego geniusza rzuciło się, kto jak mógł, składać życzenia swojemu idolowi. Był stół, były toasty, piło się wino i wódkę. Śpiewali swoje piosenki nieuznani radzieccy bardowie. Były też prezenty: ktoś przyniósł nową patelnię, inny kupił nową koszulę (Kim nie lubił nówek i przez lata nosił obskurny sweter).

Jednak głównym prezentem był szkolny zeszyt z wymownym nagłówkiem: „Ani dnia bez «trzepania»". Łatwo się domyślić, że ten wyraz jest przefrazowanym tytułem znakomitej książki Jurii Aloszy Ani dnia bez linijki, która w czasach radzieckich była bardzo popularna. Wydaje się, że to poeta Grysza Trestman – wielki mistrz różnych drwin, przyniósł ten humorystyczny zeszyt.

Nazwa zeszytu bardzo dokładnie odzwierciedlała fenomenalną pracowitość i zdolność Kima, a jednocześnie marność wszystkiego co zrobił.

Taboret jako biała broń w rękach Kima

W życiu człowieka taboret odgrywa dużą, a może i największą rolę. Z nim może konkurować chyba tylko łóżko, które bierze na siebie drugą z głównych pozycji człowieka – stan „leżący". Pierwszą z pozycji pracującego obywatela jest stan „siedzący". I tu na pomoc wam przyjdzie starszy przyjaciel człowieka – taboret.

Kim Hadziejeu odkrył jeszcze jedną funkcjonalną stronę taboretu, a mianowicie – wykorzystał go jako białą broń.

A było to tak.

…Ostatnią kroplą był „lot" Waleryja L. przez zamknięte okno mieszkania Kima na ulicę Kisialowa. Kim mieszkał na niewysokim, według dzisiejszych norm, piętrze – na pierwszym, ale dom był zbudowany według projektu z dawnych czasów – miał wysoki sufit i dlatego odległość od okna do ziemi była znacząca. Warto dodać, że „ziemia" była asfaltem – więc lądowanie skończyło się dla Walerego złamaniem obu nóg. Czy miał „białą gorączkę" z powodu nadużycia alkoholu, czy po prostu mózg poety się wyłączył – teraz już trudno stwierdzić. Ale jednoznacznie można powiedzieć, że było to wynikiem wielu czynników „akademii" Kima: alkoholu, psychotropów, papierosów i stworzonej tam dusznej, teraz powiedziałbym – niechrześcijańskiej atmosfery.

Współistnienie najróżniejszych ludzi: geniuszy i przeciętniaków, cnotliwych dziewczynek i prostytutek, zakochanych chłopców i osób o nietradycyjnej orientacji, młodych i ludzi starszych – wszystko to składało się na „akademię" Kima. Niewątpliwe jest to, że konflikty oraz niezdrowe tendencje w końcu znikały.

Trzeba powiedzieć, że od Kima do szpitala psychiatrycznego była przetarta nieprosta droga. Jeden leczył się z alkoholizmu, inny z narkomanii, a ktoś po prostu zwariował.

Więc „lot" Walerego L. ostatecznie nastawił mnie na zdemaskowanie Kima. Pewnego razu, będąc „na gazie", siedzieliśmy u Kima i sprzeczaliśmy się o to, kto w naszym otoczeniu najlepiej pisze. Przypomnieliśmy o młodym talencie – Walerym L., który po wylądowaniu na asfalcie trafił nie na zwykłą traumatologię, a na chirurgię przy szpitalu psychoneurologicznym w Nowinkach.

Przypomnieliśmy o jeszcze jednym częstym gościu Nowinek – Bigu. Big – to pierwszy przyjaciel Kima. Pełne imię – Borys Iwanowicz Gałuszko, skrót trzech pierwszych liter – Big. Był on z pokolenia Kima i wydaje mi się, że obaj wiedzieli o czymś, co było dla nas absolutnie niedostępne. Pewnie każde pokolenie zabiera ze sobą do Wieczności tylko jemu znaną tajemnicę ich czasu.

Big żył, a dokładniej, trzymał się dzięki jakimś lekom. Był narkomanem. Możliwe, że dlatego tak raziły jego oczy, które paliły się niezdrowym ogniem, opalając czerwonym połyskiem każdego rozmówcę. Nie zważając na to zamiłowanie Biga do narkotyków – był lubiany w Kimowskiej alkoholowej kompanii. Był to inteligent minionej epoki, tych czasów, kiedy istnieli prawdziwi profesorowie oraz prawdziwi poeci.

Ale Big nie był ani pisarzem, ani malarzem. Był poliglotą. Swego czasu pracował jako wykładowca angielskiego w Instytucie Języków Obcych. Znał nie tylko angielski, ale i francuski, niemiecki, hiszpański oraz wiele innych – w sumie około czterdziestu języków. Pamiętam, jak ktoś z malarzy, chyba był to Ancipau, przyniósł czasopismo pornograficzne w języku holenderskim. Zdjęcia zrozumieliśmy bez tłumaczenia, ale później pojawiło się pytanie: „Co jest tam napisane?". Bigowi wystarczyło kilka godzin, żeby uporać się z tekstem, chociaż wcześniej z językiem holenderskim nie miał do czynienia.

Nauka nie wie, dlaczego ludzie uprawiający zawody intelektualne zaczynają nagle tracić rozum od zbyt intensywnej pracy mózgu. Znałem kilku fizyków, którym bez powodu „siadła czapa", o poetach – szkoda mówić: w ich przypadku to w ogóle granica pomiędzy normalną działalnością mózgu a procesem twórczym zaciera się do takiego stopnia, że niejasne jest – czy jesteśmy przed jakimś stadium poetyckiego natchnienia, czy jest to po prostu przejaw specyfiki natury ludzkiej.

Pewnego razu podczas konferencji w Instytucie Języków Obcych, w czasie w gorączkowej dyskusji naukowej na temat „Języki oraz dialekty", Big stwierdził: „Dialektów istnieje o wiele więcej, niż myślicie, szanowni koledzy. W ogóle na całym świecie istnieją tylko trzy języki: angielski, rosyjski oraz ukraiński. Reszta języków – to są ich dialekty".

Powiedziane to było w obecności bardzo uczonego audytorium i w sposób najpoważniejszy. „A co z chińskim?" – nagle ktoś zapytał. „Miau... miau... miau..." – zamyślił się na chwilę Big i bardzo poważnie odpowiedział: „Dialekt kocięcy!".

Tak Big po raz pierwszy trafił do Nowinek. Systematycznie wychodził stamtąd i znowu wracał, jednym słowem – zaprzyjaźnił się z tym miejscem.

Wracając do tematu, powiem, że można wymienić jeszcze wiele osób, których los tak czy inaczej zmienił się dzięki „akademii" Kima, zazwyczaj w nie najlepszym kierunku.

Pewnego razu, będąc po sporej dawce alkoholu, powiedziałem Kimowi prosto w oczy, o tym, co ostatnio nie dawało mi spokoju: „Kim, twoja akademia, twoi dysydenci oraz „za mądre" rozmowy i dyskusje – wszystko to bzdura. Wszyscy twoi wizytatorzy po krótkim czasie stają się zwykłymi pijakami, alkoholikami, narkomanami. Oni są stałymi bywalcami w Nowinkach oraz innych psychiatrykach".

Co się zaczęło dziać z Kimem! Nigdy nie widziałem go w takim stanie. Oczy były zalane jakąś żółtą złością, usta się trzęsły, szczęka opadła… Nagle chwycił stojący obok taboret i z całej siły puścił go w moje plecy. Taboret okazał się bardzo nietrwały – podobnie jak całe otoczenie Kima – i od uderzenia rozleciał się na drobne kawałeczki.

Chyba z rok nie chodziłem do starego wariata Kima, ale później się pogodziliśmy...

Na skrzydłach efedryny

Jak już mówiłem, Kim zarabiał na życie pisaniem różnego rodzaju traktatów naukowych, których wymiary sięgały prac habilitacyjnych. Kiedy brał się za zamówienie, zmieniał swój porządek dnia w radykalny sposób. Przerwa na sen kurczyła się i roboczy harmonogram rozkładał się na całą dobę, przy czym takich dób mogło być trzy, pięć albo więcej.

Jak wytrzymać kilka bezsennych dób i przy tym pracować bez przerwy, twórczo, z wielkim intelektualnym obciążeniem? Dla mnie osobiście, młodego doktoranta Instytutu Fizyki AN BSRR – było to niezrozumiałe. Sam Kim mówił coś o dopingu – według mnie dość podejrzanym. Wykorzystywał dziwną kombinację składników – wódka i efedryna. Pierwszy składnik znałem dobrze, ale żeby wykorzystywać wódkę jako środek przeciw zasypianiu – o niczym takim nigdy nie słyszałem. Jeśli chodzi o efedrynę, to wiedziałem jedno: są to jakieś krople do nosa na katar. Ale pewnego razu mogłem osobiście sprawdzić metodę Kima wykorzystywaną przy pisaniu prac naukowych. A było to tak.

Wiosną 1973 roku nadszedł czas zakończenia pierwszego roku nauki na studiach doktoranckich. Przygotowywałem się do zdania próbnych egzaminów do tak zwanego minimum kandydackiego, w tym także z filozofii. Aby przystąpić do egzaminu, trzeba było napisać referat na jakiś filozoficzny temat, bliski wybranej specjalizacji. Jak teraz pamiętam, mój temat brzmiał „Zasada przyczynowości w mechanice kwantowej". Nagle pomyślałem: a może napisać ten referat wspólnie z Kimem, sprawdzić jego słynną metodę „szturmu mózgowego" w ciągu bezsennych nocy na skrzydłach gorzało-efedrynowego stymulatora.

Powiedziane – zrobione. Powiedziałem Kimowi, że niby nie potrafię sam napisać referatu z filozofii, a czasu brakuje, i poprosiłem go o pomoc. Ten się zgodził i powiedział, żebym wcześniej przyniósł mu kilka najważniejszych książek dotyczących problematyki referatu. Jako humanista Hadziejeu nie znał fizyki, ale jako myśliciel miał wiele do powiedzenia na temat problemów filozoficznych samej fizyki. Więc można było zabierać się do roboty.

Tak zrobiliśmy. Na kilka dni przed startem epokowego eksperymentu dałem Kimowi pięć–siedem książek, kilka czasopism „Sukcesy Nauk Fizycznych", a on wyznaczył czas spotkania. Przypadł on na jedną z dób dyżuru Kima Hadziejewa w firmie, gdzie pracował jako stróż.

W ustalonym czasie przyszedłem do Kima do domu. Od razu rzuciło się w oczy, że na jedynym pracowniczo-obiadowym stole gospodarza leżały moje książki

– widocznie już opracowane, ponieważ wystawało z nich sporo papierowych wstążek-zakładek. Kim wyjął opakowanie pigułek z napisem „Efedryna" i powiedział: „Ja zaraz wezmę połowę opakowania, żeby się rozeszło, dopóki dojedziemy do firmy. A ty, jako osoba nieprzyzwyczajona – możesz wziąć na początek pięć–sześć sztuk".

Tak więc zrobiliśmy. Za kilka minut poczułem, że umieram. Serce waliło mi mocno, przed oczyma płynęły różowe koła, nastąpił moment nadzwyczajnego pobudzenia, które graniczyło z utratą świadomości. „To szybko minie" – zapewniał Kim. „Do efedryny trzeba się przyzwyczaić, jesteś jeszcze młody. Nie, warto było zacząć od dwóch–trzech pigułek, a nie od sześciu" – dodał, patrząc na moją zieloną twarz.

…O godzinie 20.00 byliśmy w pracy Kima. „Dyżur zdany, dyżur przyjęty" – powiedzieli sobie poprzedni i nowy stróż i rozpoczęliśmy pracę.

Kim od razu postawił warunek: nie wchodzić w żadne dyskusje – on dyktuje, a ja tylko zapisuję. Wyjęliśmy potrzebne książki z zakładkami i zaczęliśmy pracować. „Zasada przyczynności [przyczynowości??] była opracowana jeszcze w antycznych szkołach filozofii Arystafanesa, Empedoklesa oraz Arystotelesa..."

Nie zdążyłem strawić pierwszego natłoku informacji, gdy Kim przeszedł na nowy poziom słownictwa, już z dziedziny fizyki teoretycznej. „Jednak zasada odpowiedniości Bohra uderzyła w deterministyczną wyobraźnię…" Brzmiało dość przekonywająco – zdziwiłem się, skąd on, humanista, zna postulaty mechaniki kwantowej. Przynajmniej w części fizycznej referatu nie było żadnego błędu.

Ledwo nadążałem notować po „lektorze" i tekst referatu faktycznie był już gotowy. Ręka zdrętwiała, głowa w ogóle przestała pracować. „Co, zmęczyłeś się?" – zauważył Kim. „Wyciągaj gorzałę".

Wyjmuję wcześniej kupioną flaszkę „Stolicznej". „Nalej po setce" – zarządził Kim.

Wypiliśmy... i nagle zauważyłem, że zmęczenie mija, w głowie się przejaśnia. Rzeczywiście, można pisać z nowymi siłami. Tak też robiliśmy z dość dużym sukcesem przez następne dwie godziny. Kim znowu sięgnął po efedrynę i popił jeszcze setką wódki. Ja ograniczyłem się tylko do wódki: zbyt świeże były wspomnienia o niedawnym zażywaniu „leków".

Noc ciągnęła się spokojnie, na stole co chwilę systematycznie pojawiały się kartki z moim referatem. Do rana, gdzieś do godziny siódmej, wszystko było skończone. Czterdzieści pięć stron referatu równo leżało pośrodku stołu.

„Już!" – podsumował Kim. „Można iść do domu. Akurat dyżur się skończył".

Zaczęliśmy się zbierać. Ja, młody chłopiec, ledwo trzymałem się na nogach, a po Kimie nic nie było widać. Wyglądałem na bardzo zmęczonego, na tyle że w autobusie, który wiózł nas do domu, jakieś dziewczyny ustąpiły miejsca nie Kimowi, a mnie…

Epilog

Kim przeżył ponad siedemdziesiąt lat, co nie było wcale mało przy takim niezbyt zdrowym trybie życia. Nigdy nie rzucił picia oraz palenia swoich ulubionych papierosów „Pamir". Ostatnie lata jego życia nie bardzo są mi znane, ponieważ lata dziewięćdziesiąte rzuciły mnie bardzo daleko od „akademii" Kima. Chociaż w podświadomości czasem pojawiała się myśl, że „trzeba odwiedzić Kima", ale niedane mi było to zrealizować. Od przyjaciół dowiedziałem się, że u Kima wszystko po staremu: pojawili się nowi „chłopcy", a niektórzy ze starych otrzymali status wiecznych.

Przez całe życie Kim pisał swoją znakomitą Bajkę. Nie wiem, czy ją skończył. Myślę, że jednak nie, bo nikt na ten temat nic nie mówił. Może ktoś jednak ma ten znakomity rękopis w szkolnym zeszycie w kratkę i kiedyś odważy się go wydać. A może Kim spalił Bajkę, jak kiedyś Gogol spalił drugi tom swojego nieśmiertelnego poematu.

KIM





Артур Клінаў. «Няміга пад сьнегам». 2004
Artur Klinau. «The Niamiha Covered in Snow». 2004

Калі вы пакінеце Горад Сонца, неістотна чым — цягніком ці аўтамабілем, вас уразіць дзіўная пустэльнасьць гэтай Зямлі. Але спачатку ў акне за вашай сьпіною застануцца Плошчы Жоўтага Гораду, шырокі Праспэкт, Сьцены-палацы ды Вокны-палацы, сымэтрычныя вежы Брамаў ды восем нямых ахоўнікаў Гораду, якія зробяць выгляд, што не заўважылі вашага адбыцьця. Паркі памахаюць наўздагон сэкунднымі стрэлкамі гіганцкіх кругоў. Употай кінуць погляд, з палёгкаю ўздыхнуўшы, супрэматычныя вочы Палацаў Мудрасьці Плошчы. Ды статуя Леніна нябачна зірне ў ваш бок.

Калі вы зьедзеце летнім вечарам пасьля сьпякотнага дня, на вас падзьме цёплае вільготнае паветра з мора, якога няма ў гэтым Горадзе. Калі зімою — то ў закутках вашай памяці застанецца пранізьлівая чорна-белая марозная чысьціня гэтага Гораду, дзіўнага Гораду, згубленага ў адзіноце там, дзе сканчаецца Эўропа ды пачынаецца Кантынэнт, што сыходзіць удалеч да акіянаў.

Прадмесьці заводаў ізноў павернуцца плячыма ціхіх падгаўзаў ды шэрых платоў. Новабудоўлі абыякава прабягуць паўз вас на ўсход. Потым вы ўедзеце ў абшар, дзе пад дзіўным бязьмежным небам амаль не сустрэнеце чалавека. Некалькі сотняў кілямэтраў, перш чым дабярэцеся да мяжы, вы будзеце ехаць па пустэльнай Зямлі, у прасторы, дзе вас будуць атачаць толькі золата палёў ды аблокі вечназялёных шатаў зь незьлічонымі адбіткамі люстраных пакояў хвойных лясоў.

Раней мяне палохала пустэльнасьць гэтай Зямлі. Пазьней я адкрыў у ёй характво, якое ня мог бачыць у дзяцінстве. У гэтай пустэльнасьці ёсьць нешта чароўнае для чалавека, які стаміўся ад перанасычанасьці абшараў Эўропы. Яе прыцягальнасьць нарастае сталым адчуваньнем чыёйсьці прысутнасьці. Нешта такое адбываецца з вамі, калі вы ўваходзіце ў старажытны гатычны касьцёл, дзе адчуваеце, як ён прасякнуты энэргіяй шматлікіх пакаленьняў людзей, якія жылі, маліліся, пахаваныя ў ім.

Прастора гэтай Зямлі падобная да нябачнага гатычнага Сабору, дзе ва ўяўнай пустэчы захоўваецца прысутнасьць падзеяў, гарадоў, мільёнаў людзей, якія бачылі да вас гэтае неба, жылі ў ім ды паміралі пад ім. Гэта падобна да пустой сцэны, зь якой вынесьлі дэкарацыі, але нячутныя водгукі спэктаклю, гранага тут перад самым вашым прыходам, яшчэ завісаюць у яе пранізьлівай цішыні.

Храм, якога няма. Краіна, якой няма. Народ, якога няма. Горад, якога няма. Востраў, якога няма. Месца, якога няма. Утопія...

Фрагменты з раману Артура Клінава
«Малая падарожная кніжка па Горадзе Сонца»

Artur Klinau, Fragmenty z powieści
«Przewodnik po Mieście Słońca»
Przełożyła Małgorzata Buchalik
WYDAWNICTWO CZARNE. Wołowiec 2008



Kiedy wyjeżdżacie z Miasta Słońca, nieważne czym – pociągiem czy samochodem – zadziwia was niezwykła pustynność krajobrazu. Ale najpierw wciąż jeszcze widzicie znikające za oknem place Żółtego Miasta, szeroki Prospekt, Pałace-ściany i Pałace-okna, symetryczne wieże Wrót i ośmiu milczących strażników Miasta, którzy udają, że nie zauważyli waszego wyjazdu. Parki pomachają wam na odjezdne sekundowymi wskazówkami diabelskich zegarów. Obejrzy się za wami, wzdychając z ulgą, geometria oczu placu Mądrości, a pomnik Lenina rzuci ukradkowe spojrzenie.

Jeżeli wyjeżdżacie letnim wieczorem po upalnym dniu, owionie was ciepła, wilgotna bryza od morza, chociaż w Mieście nie ma morza. Jeżeli zimą, w zakamarkach waszej pamięci pozostanie przeszywająca czarno-biała mroźna czystość Miasta, dziwnego Miasta, samotnie zagubionego tam, gdzie kończy się Europa i zaczyna kontynent, ciągnący się het, aż do oceanów. Fabryczne przedmieścia znów odwrócą się do was plecami murów i magazynów, a nowe osiedla miną was obojętnie i pobiegną na wschód. Później wjedziecie w przestrzeń, gdzie pod zadziwiającym, bezkresnym niebem trudno spotkać człowieka. Kilkaset kilometrów, aż do granicy, będziecie jechali przez pustynię, otoczeni tylko złotem pól i obłokami wiecznie zielonych koron drzew, odbijanymi w nieskończoność w lustrzanych komnatach sosnowych lasów.

Kiedy byłem dzieckiem, przerażała mnie pustynność tej ziemi. Później odkryłem w niej swoisty czar. Jest w niej coś hipnotyzującego, szczególnie dla człowieka, którego zmęczyła już przesycona przestrzeń Europy. Hipnotyczne przyciąganie wzmacnia poczucie jakiejś, czy też czyjejś obecności. Podobnie czujemy się, wchodząc do gotyckiej katedry, przesiąkniętej energią wielu pokoleń ludzi, którzy żyli, modlili się i zostali tutaj pochowani. Przestrzeń tej ziemi przypomina niewidzialną gotycką katedrę, gdzie w pozornej pustce wyczuwamy obecność zdarzeń, miast, milionów ludzi, którzy przed nami spoglądali w to niebo, żyli pod nim i pod nim umierali. Przypomina też pustą scenę, z której wyniesiono dekoracje, ale w przejmującej ciszy wciąż wiszą odgłosy odegranej tuż przed naszym przyjściem sztuki.

Świątynia, której nie ma. Kraina, której nie ma. Naród, którego nie ma. Miasto, którego nie ma. Wyspa, której nie ma. Miejsce, którego nie ma. Utopia.

ГОРАД СОН

Падпісана ў друк 01.12.2011. Фармат 70x100 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 12,5. Ул.-выд. арк. 12,55. Наклад 250 ас. Замова № 2018.

Выдавец І.П.Логвінаў. ЛИ 02330/0494468 ад 8.04.2009.
Пр-т Незалежнасці 19-5, г. Мінск, 220050

Друк ТДА «НоваПрынт». ЛП 02330/0552786 ад 25.02.2009.
Вул. Геалагічная 59-4-10, г. Мінск, 220047